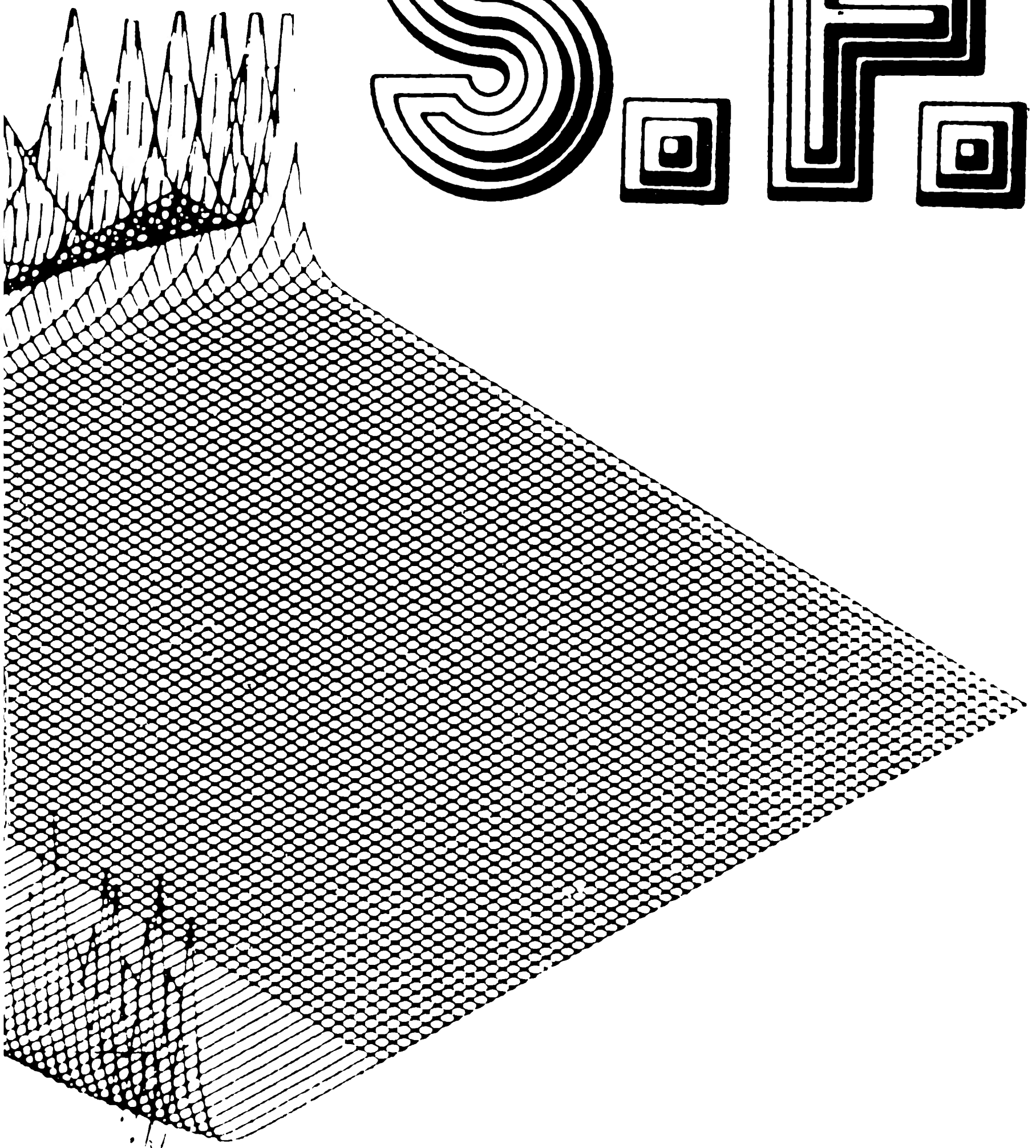
FLORIN MANOLESCU

LITERATURA S.F.



UNIVERS

Coperta de VICTOR MAŞEK. Cu o ilustraţie prin computer de MIHAI JALOBEANU

FLORIN MANOLESCU

LITERATURA S.F.

Editura UNIVERS
Bucureşti, 1980

Cuvînt înainte

Într-o povestire din Omul ilustrat, *Ray Bradbury imaginează o convorbire neobişnuită între E. A. Poe şi Charles Dickens. Cei doi scriitori se află exilaţi pe planeta Marte, ca urmare a decretului din anul 2020, cînd toate cărţile cu subiect fantastic au fost arse. De faţă fiind şi Ambrose Bierce, Poe îi cere ajutor lui Dickens în lupta împotriva pămîntenilor care au pornit spre Marte, ameninţînd să-i alunge pe autorii de literatură fantastică şi de aici. Dar Dickens refuză :*

> „Crezi cu adevărat că te-aş ajuta să lupţi împotriva acestor oameni de treabă, care vin cu racheta spre noi ? Şi aşa, eu nu am ce căuta aici. Arderea cărţilor mele s-a întemeiat pe o neînţelegere. Eu nu sînt un adept al supranaturalului, nu sînt un autor de povestiri terifiante şi oribile, ca tine Poe, sau ca tine Bierce, sau ca ceilalţi. Eu nu am nimic de a face cu voi..."

În loc să se simtă jignit, Poe îi aminteşte timid scriitorului englez că a scris, totuşi, o povestire din categoria celor incriminate (Clopotele). *Zadarnic. Charles Dickens refuză să fie considerat un scriitor fantastic, şi are dreptate.*

Fiind vorba despre literatura ştiinţifico-fantastică (S.F.), cazul nostru este ceva mai complicat decît „cearta" dintre Dickens şi Poe. Pentru că, în definitiv, cine acceptă cu plăcere să fie considerat autor de romane ştiinţifico-fantastice, cine recunoaşte că le citeşte şi, mai ales, ce este literatura S.F. ?

Naşterea acestei cărţi trebuie pusă pe seama unor astfel de întrebări şi, în egală măsură, pe seama întîmplării.

Am citit în adolescenţă, ca optzeci de elevi dintr-o sută, cărţi de literatură S.F., şi îmi amintesc chiar de vremurile în care aşteptam cu înfrigurare să intru în posesia ultimului număr din colecţia editată de revista Ştiinţă şi tehnică. *Ceva mai tîrziu, la o vîrstă la care spiritul practic s-a dovedit a*

fi mai puternic decît nevoia de literatură, am vîndut unui anticariat întreaga colecţie a Povestirilor ştiinţifico-fantastice *şi am uitat pentru un timp de existenţa acestei literaturi. A fost un moment de slăbiciune, pe care îl regret.*

Am redescoperit literatura S.F. pe neaşteptate, în urmă cu cîţiva ani, într-o împrejurare specială în care lectura a devenit, din nou, mai necesară decît orice altă preocupare practică. Din momentul acela am început să-mi reorganizez amintirile şi, cu toate că aveam sentimentul că se întîmplă un lucru ciudat (pentru că citind cărţi despre „viitor", mă reîntorceam în copilărie), am fost surprins să constat că, de fapt, literatura S.F. era cu totul altceva decît ţineam eu minte.

Un timp am renunţat la aproape orice altă preocupare şi nu am mai citit decît literatură S.F. Într-o bună zi, observînd această schimbare, custodele Bibliotecii Centrale Universitare din Bucureşti mi-a mărturisit că nu s-ar fi aşteptat să mă vadă pierzîndu-mi vremea cu astfel de cărţi.

În situaţia aceasta devenise limpede că nu mă puteam reabilita decît într-un singur fel : scriind această carte.

*Şi încă ceva. În ciuda aparenţelor, în ultimii ani au fost publicate mai multe lucrări de istorie şi de teorie a literaturii S.F., care pot fi considerate lucrări de referinţă. Apărute în Statele Unite ale Americii sau în Europa (inclusiv U.R.S.S.), **ele sînt uneori la fel de greu de procurat** ca şi scrierile oculte ale antichităţii. Mulţumesc, de aceea, tuturor celor care m-au încurajat în realizarea acestui proiect, înlesnindu-mi accesul la o carte sau alta şi, în primul rînd, profesorului Walter Biemel, de la Universitatea tehnică din Aachen, profesorului Bruno Mazzoni, din Italia, prietenului meu de la Heidelberg, Heinrich Merkl, scriitorilor Adrian Rogoz, Vladimir Colin şi Ion Hobana, profesorilor Dumitru Micu, Ov. S. Crohmălniceanu, Marian Popa şi Cezar Tabarcea, lui Vladimir Alexe, de la Biblioteca Centrală de Stat, redactorului Lucian Hanu, de la editura Albatros şi, firește, custodelui Bibliotecii Centrale Universitare.*

Toţi m-au ajutat să scriu această carte.

I. S. F. CA DENUMIRE

Termenul de *science-fiction* (S.F.), echivalentul noţiunii româneşti de *literatură ştiinţifico-fantastică*, a fost întrebuinţat pentru prima dată de englezul William Watson, într-o lucrare apărută la Londra, în anul 1851, *A Little Earnest Book upon a Great Old Subject.* [1]

O nouă apariţie „prin surprindere" a termenului, într-o variantă mai complicată, este cea din anul 1888, în *Jurnalul* fraţilor Goncourt, pentru a denumi literatura lui J.-H. Rosny Aîné. [2]

În comparaţie cu anul 1929, pe care îl citează toţi istoricii literaturii S.F., aceste date noi provoacă ameţeli cronologice, părînd să răstoarne toate periodizările tradiţionale.

În realitate, şi aici, ca în general în mai toate procesele care urmăresc să stabilească priorităţi, între bănuiala unui fapt şi pătrunderea lui într-un cerc de conştiinţă mai larg,

---

[1] Brian W. Aldiss, *On the Age of the Term „Science Fiction"*, în *Science-Fiction Studies*, vol. 3, partea a 2-a, iulie 1976, p. 213. Iată pasajul pe care îl citează B.W.A.: „Campbell afirmă că «Ficţiunea în poezie nu este reversul adevărului, ci asemănarea lui blîndă şi fermecătoare». Aceasta s-a aplicat în special la Science-Fiction, unde pot să apară adevărurile clare ale ştiinţei, împletite cu o povestire agreabilă, care ea însăşi poate fi poetică şi adevărată..."

[2] Ion Hobana, *Viitorul a început ieri*, Editura tineretului, Bucureşti, 1966, p. 76: „Ne vom îngădui să contestăm o paternitate atît de notorie [Gernsback, 1929], reproducînd o însemnare din *Jurnalul* fraţilor Goncourt. «Duminică 19 februarie, 1888. Astăzi, Rosny mă îngrozeşte cu ideile lui de cărţi în care vrea să-i facă pe orbi să vadă cu ajutorul unui simţ frontal, pe surzi să audă cu ajutorul electricităţii etc., etc. O serie de cărţi *fantastico-ştiinţifico-fono-literare* (subl. ns. — I.H.), un pic aparte de Poe. În fond, e un creier foarte ciudat; şi dintre toţi creierii tinerilor pe care-i cunosc, cel mai dispus şi cel mai capabil să dea lucruri originale şi viguroase.» Reţinem, deci, că adevărata dată a naşterii

pentru a se „instituționaliza", s-a produs un decalaj considerabil.

De aceea, este greu de crezut că identificarea apariției termenului, în anul 1851 sau 1888/1894, va zdruncina convingerea istoricilor literaturii S.F., pentru care denumirea oficială a genului s-a născut în anul 1929, în editorialul primului număr (iunie) al revistei americane *Science Wonder Stories*, din inițiativa lui Hugo Gernsback.

De aici, termenul a fost preluat de majoritatea revistelor americane de literatură S.F. (prima revistă, scoasă de un alt editor decît Hugo Gernsback, care l-a adoptat, fiind *Astounding Stories*) și a pătruns cu oarecare întîrziere în Europa, unde s-a impus mai ales după anul 1950.

Înainte de 1929, revistele-pulp din Statele Unite publicau povestiri S.F. subintitulate *invention stories*, *different stories*, *impossible stories* sau, mai aproape de viitoarea denumire, *scientific fiction* și *scientifiction* (Hugo Gernsback, în revistele sale *Science and Invention* și, mai ales, *Amazing Stories*) [3].

Pînă la această dată, în Europa, romanele lui Jules Verne erau numite în Franța, *voyages extraordinaires*, iar în Anglia, *scientific romances*. Tot în Anglia, H.G. Wells folosea pentru romanele sale, la sfîrșitul secolului XIX, denumirea de *scientific fantasies*.

În anul 1928, Maurice Renard propunea, în Franța, întrebuințarea termenului de *roman d'hypotèse* [4].

În fine, în Uniunea Sovietică, I. I. Pereliman introducea în circulație, în revista sa *Masterskaia prirodi*, noțiunea de

---

termenului care a căpătat azi o largă circulație este — pînă la noi dovezi — 19 februarie 1888". De fapt, volumul VII din *Jurnalul* fraților Goncourt, în care este utilizată denumirea de *carte*, eventual *roman fantastico-științifico-fono-lietrar* apare în anul 1894, aceasta fiind data de la care noul termen ar fi putut să devină operant, și nu 1888.

[3] Istoricul acestei probleme în Sam Moskowitz, *How Science Fiction Got Its Name*, cap. 19 din *Explorers of the Infinite. Shapers of Science Fiction*, Hyperion Press, Inc., Westport, Connecticut, 1974. Studiul a apărut mai întîi în numărul din febr. 1957 al revistei *The Magazin of Fantasy and Science Fiction*.

[4] Jacques van Herp, *Panorama de la science fiction. Les thèmes, les genres, les écoles, les problèmes*, Editions Gérard & Co, Verviers, 1973, p. 17.

naucinaia fantastika, înlocuită mai tîrziu de *naucino fantasticeskaia literatura* [5].

Făcînd o comparaţie între termenul american, *science fiction*, şi cel sovietic, pe care îl notează cu F.S. („fantastic ştiinţific"), Hartmut Lück constată că : „Din punct de vedere istoric, cele două noţiuni nu au nimic comun ; în timp ce în cazul S.F.-ului a fost vorba, decenii de-a rîndul, mai ales de «amazing stories», deci de aventuri uluitoare, avînd ca ingredient spaţiul cosmic şi viitorul, F.S.-ul a avut în mod decis un caracter social, a propagat progresul social şi a prezentat forme posibile ale viitoarelor confruntări cu duşmanul de clasă..." [6].

Că noţiunea de S.F. acoperă o realitate diversă ca orientare, inegală ca valoare şi de aceea greu de redus la un numitor comun, acesta este un lucru de la sine înţeles. În spatele acestei denumiri pot fi întîlnite romane, povestiri, nuvele, piese de teatru şi poeme, manifeste reacţionare sau progresiste din punct de vedere ideologic, capodopere şi texte mediocre, o literatură comercială, împărţită în fascicule, şi alta cu ambiţii literare înalte, romane cu acţiune sau cu filozofie, cărţi pentru oameni mari şi cărţi pentru copii. Întrebarea este dacă termenul de *science fiction* poate fi primit ca indicaţie elocventă, ca trimitere principial exactă spre ceea ce i se atribuie.

Condiţiile pe care trebuie să le îndeplinească o denumire ideală, şi prin aceasta indiscutabilă, a genului S.F. sînt : 1. Să sugereze deosebirea faţă de direcţia principală, „empiristă", a literaturii (aşa-numita literatură *main-stream*) ; 2. Să facă posibilă deosebirea faţă de literatura distanţată de experienţă şi de realitate (*fantasticul*) ; 3. Să facă posibilă deosebirea faţă de literatura nedistanţată de ştiinţă (lucrările de popularizare) [7].

---

[5] Evgheni Brandis, *Die wissenschaftlich-phantastische Literatur und die Gestaltung von Zukunftsmodellen*, în *Kunst und Literatur*, nr. 8, 1969, pp. 798—813.

[6] Hartmut Lück, *Der „Grosse Ring" der Galaxis : Tendenzen der wissenschaftlich-fantastischen Literatur in der Sowjetunion*, în Reimer Jehmlich şi Hartmut Lück (editori), *Die deformierte Zukunft : Untersuchungen zur Science Fiction*, Goldmann, München, 1974, p. 162.

[7] v. şi Darko Suvin, *Zur Poetik des literarischen Genres Science Fiction*, în Eike Barmeyer (editor), *Science Fiction, Theorie und Geschichte*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1972, p. 100. Aici, Darko Suvin

Pe de altă parte, trebuie avut în vedere și faptul că, la impunerea unei terminologii, un rol important îl joacă tradiția, uzul, grupările de *fani* și, mai larg, cititorii, care pot prefera, dintr-un motiv sau altul, o expresie anumită, în defavoarea alteia. Așa se explică de ce critica germană, de exemplu, folosește aproape în unanimitate noțiunea de *science fiction*, în timp ce editurile mai păstrează termenul vechi de *utopischer Roman*.

Oricîte obiecții s-ar aduce (cea mai obișnuită este aceea că denumirea de *science fiction* provoacă confuzie, fiind interpretată ca nume al unui anumit fel de literatură, practicat în S.U.A. în epoca Gernsback-Campbell), termenul de *literatură science-fiction* satisface condițiile impuse de ambele grupe de criterii.

Totuși, în locul formei anglo-americane de *science fiction* vom utiliza noțiunea de *literatură științifico-fantastică* (pe scurt S.F.), consacrată în România prin întrebuințare și care, la fel ca *fantascienza*, termen introdus în Italia de Giorgio Monicelli, în anul 1952 [8], sau *naucino-fantasticeskaia literatura*, în U.R.S.S., prezintă avantajul de a situa cele două elemente de referință ale genului, *știința* și *fantasticul*, într-o relație mai adecvată. Adjectivîndu-se reciproc, cei doi termeni produc o noțiune care exprimă mai exact specificul genului, căutat nu la extremele denumirii, printr-o citire separată, ci în zona de compromis sau, metaforic vorbind, pe cusătura celor două cuvinte.

Ca structură ideală, literatura S.F. este o literatură științifică în chip fantastic și fantastică în mod realist. Un alt cuvînt care să exprime această situație paradoxală nu există și, avînd în vedere tradiția, ar fi și greu de inventat. *Conjectura rațională* sau *Cora* (Pierre Versins), *Speculativ Fiction* (Robert Heinlein) și mai recent *Science Creation* (Robert Jungk) sînt termeni care încearcă să rezolve dificultățile

---

consideră, alături de primele două criterii enumerate mai sus, drept condiție obligatorie și necesitatea de a distinge, prin denumirea genului, literatura față de non-literatură. Dar a fixa o granită exactă între aceste două domenii reprezintă o operațiune subiectivă, cel puțin într-o bună porțiune a comparației și, de aceea, nu o denumire poate stabili poziția valorică a unui text, în limitele genului, ci critica genului.

[8] Gianfranco de Turris, Ion Hobana, *Fantascienza. Povestiri italiene*, Editura Albatros, București, 1972, pp. 10—11.

onomastice ale unui gen relativ nou, dar care, judecaţi în parte, sînt fie prea cuprinzători şi vagi, fie prea criptici pentru o literatură care se străduieşte să inspire încrederea printr-un nume clar şi, dacă se poate, vechi.

În România, termenii care să indice naşterea unui gen literar nou au apărut fie cu ocazia unor traduceri, fie pentru a individualiza literatura originală a lui Victor Anestin şi H. Stahl.

Prima întrebuinţare clară a unei denumiri specifice, în varianta *roman ştiinţific şi geografic*, apare în anul 1897, la doctorul E. Dăianu, în prefaţa traducerii româneşti a *Castelului din Carpaţi*, de Jules Verne. În acelaşi an, Ilarie Chendi precizează înţelesul noţiunii de *roman ştiinţific*, în cronica literară consacrată traducerii de la Sibiu :

> „Acest fel de roman (cum e partea a doua din «Castelul din Carpaţi» şi cum sînt aproape toate romanele lui Jules Verne) se numeşte *roman scientific*. Tratează ştiinţa în mod poporal, are tendinţa de a fi instructiv. S-ar putea mai corect zice roman didactic." [9]

Un an mai tîrziu, aceeaşi denumire apare discutată pe larg la Victor Anestin, într-un articol publicat în *Foaia populară*, sub titlul *Romanul ştiinţific.* [10]

Pînă în anul 1949, acesta este termenul pe care îl folosesc aproape toţi autorii sau traducătorii români de literatură S.F.

Începutul romanului *Primii oameni în Lună*, de H. G. Wells, publicat în foileton în revista *Progresele ştiinţei*, este subintitulat *roman ştiinţific* [11], şi tot astfel este anunţat în paginile *Ziarului călătoriilor şi al ştiinţelor populare*, romanul lui H. Stahl, *Un român în Lună* (1914) [12].

---

[9] Ilarie Chendi, *Jules Verne : „Castelul din Carpaţi". Traducere de Victor Onişor. Cu o prefaţă de dr. E. Daian. Sibiu, 1897*, în *Familia*, nr. 47, 23 noi./5 dec. 1897, p. 556.

[10] Victor Anestin, *Romanul ştiinţific*, în *Foaia populară*, nr. 35, 1 noi. 1898, p. 2.

[11] *Primii oameni în Lună, Roman ştiinţific de H. G. Wells*, în *Progresele ştiinţei*, an. II, nr. 12, dec. 1905 — an. III, nr. 3, mart. 1906.

[12] *Un român în Lună — Fantastica călătorie a unui român pînă la palidul nostru satelit* —, „Ne gîndeam de multă vreme să începem publicarea unui roman ştiinţific, dar romanele lui Jules Verne au fost mai toate traduse şi apoi cele mai multe nu mai sînt în curent cu ştiinţa din

Fără a avea întotdeauna sentimentul că se încadrează în limitele unei realităţi literare coerente, sînt totuşi autori care utilizează denumiri cu un coeficient de generalitate mai mic, care au în vedere nu genul, ci specia.

Astfel, I. Ionescu denumeşte romanul lui Edwin A. Abbott, *Flatland* (1884), *roman matematic* [13], H. Stahl preferă pentru romanul său, *Un român în Lună*, denumirea de *roman astronomic*, iar Victor Anestin îşi subintitulează romanul *O tragedie cerească* (1914), *poveste astronomică.*

Surprinzătoare este însă apariţia denumirii de *povestire fantastico-ştiinţifică*, în anul 1898, ca subtitlu la romanul *10.000 de ani într-un sloi de gheaţă*, de Louis Boussenard, publicat în foileton în *Ziarul călătoriilor şi al întîmplărilor de pe mare şi uscat* [14].

O formulă asemănătoare (*roman ştiinţific şi fantastic*) este utilizată de traducătorul din 1913 al lui H. G. Wells, în nota introductivă a romanului *Primii oameni în Lună* [15].

Termenul de *literatură ştiinţifico-fantastică* s-a impus după anul 1949, prin intermediul principalei reviste de popularizare a ştiinţei, din această epocă, *Ştiinţă şi tehnică pentru tineret*, sub influenţa traducerilor din ce în ce mai numeroase din literatura sovietică, considerată ca model de referinţă necesar.

Romanul lui Vladimir Nemţov, *O expediţie în fundul mării*, publicat în foileton în *Ştiinţă şi tehnică pentru tineret* este subintitulat *povestire ştiinţific-fantastică* şi *roman ştiinţific-fantastic* [16].

---

timpul nostru. Nu toţi apoi sînt pregătiţi pentru romanele prea ştiinţifice ale lui Wells. În sfîrşit, am găsit o scriere care are nenumărate merite: 1) E opera unui scriitor român, d. Henri Stahl [...]", notă în *Ziarul călătoriilor şi al ştiinţelor populare*, an. XIII, nr. 31, 11 iunie 1913, p. 493. H. Stahl mai întrebuinţează pentru romanul său şi denumirea foarte largă de *literatură folositoare.*

[13] I. Ionescu, *Viaţa în lumea plană*, în *Natura, Revistă ştiinţifică de popularizare*, an. VIII, nr. 7, aprilie 1913, p. 193.

[14] *10.000 de ani într-un sloi de gheaţă*, Povestire fantastico-ştiinţifică de L. Boussenard, în *Ziarul călătoriilor şi al întîmplărilor de pe mare şi uscat*, an. II, nr. 73, 16 sept. 1898 — nr. 89, 27 ian. 1899.

[15] H. G. Wells, *Primii oameni în Lună*, Institutul de arte grafice „Flacăra", Biblioteca „Flacăra" nr. 7—8—9, Bucureşti, 1913, *Cuvînt înainte.*

[16] Vl. Nemţov, *O expediţie în fundul mării*, în *Ştiinţă şi tehnică pentru tineret*, an. I, nr. 1, iunie 1949 — nr. 14, iulie 1950.

Denumirea aceasta se consacră definitiv în anul 1954, în varianta *literatură ştiinţifico-fantastică*, prin concursul iniţiat de revista *Ştiinţă şi tehnică* [17].

În felul acesta, vechea terminologie, care continua să mai fie întrebuinţată sporadic şi după 1949 (*Virusul S.W. 1*, nuvelă ştiinţifică de Gh. Ursu, în *Ştiinţă şi tehnică pentru tineret*, nr. 20, ian. 1951), încetează să mai existe după anul 1954.

---

[17] *Concursul de schiţe, nuvele şi povestiri ştiinţifico-fantastice*, „Revista «Ştiinţă şi tehnică» organizează un concurs de creaţie de schiţe, nuvele şi povestiri ştiinţifico-fantastice [...]. Scopul concursului este de a stimula creaţia de materiale de acest gen care reprezintă un important sprijin dat tineretului în scopul obţinerii unor noi cunoştinţe, în dezvoltarea imaginaţiei şi a dragostei pentru ştiinţă şi tehnică [...]", în *Ştiinţă şi tehnică*, an. VI, nr. 7, dec. 1954, p. 47.

II. S. F. CA ISTORIE

Istoricii *benzilor desenate* fixează începuturile acestui gen în epoca picturilor rupestre de la Altamira sau a hieroglifelor egiptene, romanul polițist își caută precursorii în *Biblie* și în Homer, iar cinematografia în basoreliefurile asiro-babiloniene care, privite în anumite condițiuni, dădeau impresia de mișcare.

De acest adevărat „complex al originilor", de care sînt cuprinși de obicei indivizii sau familiile noi, fără trecut, suferă și literatura științifico-fantastică sau, mai exact spus, o parte dintre istoricii ei.

Pentru aceștia, S.F.-ul este o literatură de durată arheti-pală, care include miturile și *Biblia*, epopeea *Ghilgameș* (cca. 1800 î.e.n.), *Odiseea* lui Homer (după anul 800 î.e.n.), dialogurile lui Platon, în care se fac referiri la Atlantida (*Kritias* și *Timaios*), povestea lui Satni-Khamois, redactată de un scrib din Egiptul ptolemeic [1] și, mai aproape de noi, *Ikaromenip* și *Istoria adevărată*, de Lucian din Samosata (sec. II e.n.).

Austriacul Winfried Bruckner exprimă pe scurt această convingere genealogică într-un eseu paleoastronautic, în care urmărește să identifice, în stilul lui Erich von Däniken, dovada trecerii extratereștrilor pe Pămînt :

> „Literatura științifico-fantastică se întinde de la Vechiul Testament pînă la descrieri ale mileniului X, de la călătoria îngrozitoare a lui Ulise pînă la sfîrșitul lumii. De la literatura care, neavînd voie

[1] „Cea mai veche povestire de *science fiction* pe care o putem data pare să fie povestirea lui Satni-Khamois, redactată de un scrib din vechiul Egipt, sub Ptolemeu al II-lea (285—246 î.e.n.) sau Ptolemeu al VIII-lea...". Pierre Brochon, *Du surnaturel à la „Fabrique de l'Absolu"*, în *Europe*, nr. 139—140, iulie-aug. 1957.

să spună adevărul, s-a refugiat cu critica ei în spațiu, pînă la cuprinderea literară a unor mari evenimente care urmează să fie tălmăcite ulterior" [2].

Aceeași este și opinia belgianului Jacques van Herp, pentru care S.F.-ul nu există ca gen literar nou sau distinct, „el fiind tot atît de vechi ca și literatura" [3]. În lista întocmită de van Herp apar, între alții, grecii Teopomp (*Meropis*), Hecate din Abdera (*Despre hiperboreeni*), Iambul (*Insula fericită*) și Euhemerus (*Insula Panchaia*, din *Istoria sacră*) sau latinii Dion (*Discurs boristenic*) și Antonius Diogenes (*Minunile de dincolo de Thule*). Dar este suficient să observăm, dincolo de orice alte considerații, că aproape toate aceste texte nu sînt decît simple fragmente, titluri sau „fișe" raportate de tradiția antică, pentru a rămîne cu imaginea unui arbore genealogic hazardat.

Reprezentantul cel mai competent al teoriei vechimii arhetipale este însă prozatorul și criticul Pierre Versins, autorul unei impresionante *Enciclopedii a utopiei, a călătoriilor extraordinare și a S.F.-ului* [4] și al unui proiect de *Crono-bibliografie tematică a conjecturilor raționale* (*2023 î.e.n. — 2023 e.n.*) [5].

O replică pitorească la teoria vechimii arhetipale a dat-o americanul C. M. Kornbluth, într-o conferință ținută la University College, din Chicago :

„Unii dintre savanții de ocazie ai S.F.-ului sînt veritabili Hitleri care încearcă să-și lărgească domeniul de cercetare. Dacă aceștia observă, să spunem, într-un text satiric din secolul XVI, vreun vag element speculativ, atunci ei îl privesc ca pe o minoritate care tremură și este persecutată, reclamă *Anschluss*-ul și procedează la a anexa satira S.F.-ului" [6].

---

[2] Winfried Bruckner, *Spuren ins All, Science Fiction — Das seltsame* Fremde, Volksbuchverlag, Viena, 1970, p. 94.

[3] Jacques van Herp, op. cit., p. 14.

[4] Pierre Versins, *Encyclopédie de l'Utopie, des Voyages extraordinaires et de la Science-Fiction*, l'Age d'Homme, Lausanne, 1972.

[5] Pierre Versins, op. cit., p. 933, art. *VERSINS (Pierre).*

[6] C. M. Kornbluth, *The failure of the science fiction novel as social criticism*, în Basil Davenport (editor), *The Science Fiction Novel, Imagination and social criticism*, Advent : Publishers, Chicago, 1969 (ed. a III-a), p. 51.

A doua teză obișnuită despre originile literaturii S.F. leagă începuturile genului de activitatea americanului de origine luxemburgheză, Hugo Gernsback (1884—1967).

După încheierea studiilor de specialitate în Luxemburg („Ecole Industrielle") și Germania („Technikum"-Bingen), Hugo Gernsback se stabilește în februarie 1904 în Statele Unite, unde își începe cariera prin cîteva încercări de a comercializa o baterie electrică și un aparat de radio de construcție proprie. În anul 1908, el întemeiază una dintre primele reviste de radiofonie din lume, *Modern Electrics*, în care își publică, din aprilie 1911, pînă în martie 1912, mult discutatul roman de anticipație *Ralph 124 C41 +, A Romance of the Year 2660.*

Cele două elemente pe care se sprijină cei care fac din Hugo Gernsback un întemeietor sînt editarea primei reviste specializate de literatură S.F., *Amazing Stories*, care apare la 5 aprilie 1926, și punerea în circulație a noțiunii de *science fiction*, întrebuințată pentru prima dată în numărul din iunie 1929 al revistei *Science Wonder Stories.*

Formula cea mai categorică a acestei atribuiri de priorități îi aparține lui Sam Moskovitz :

> „Adevăratul «părinte al S.F.-ului» este Hugo Gernsback și nimeni nu-i poate răpi acest titlu." [7]

Primul număr al revistei *Amazing Stories* cuprindea, pe lîngă editorialul lui Gernsback, începutul romanului *Hector Servadac*, de Jules Verne, o povestire de H. G. Wells și *Faptele în cazul domnului Valdemar*, de E. A. Poe [8]. În același timp, inițiativa lui Hugo Gernsback de a publica într-o revistă specializată scrisorile cititorilor, stătea la baza formării *fandom*-ului și, implicit, a unei posibilități noi de a controla existența literaturii S.F.

Este prin urmare adevărat că înainte de *Amaginz Stories* nu a existat nici o revistă care să-și consacre în întregime paginile literaturii S.F., și că, înainte de Hugo Gernsback, S.F.-ul nu putea fi identificat printr-o formulă onomastică

---

[7] Sam Moskowitz, op. cit., p. 242.

[8] Cf. Jacques Sadoul, *Histoire de la science-fiction moderne (1911—1971)*, Albin Michel, Paris, 1973, p. 60.

oficială. Mai mult, în favoarea tezei Gernsback poate fi adus și argumentul incoerenței istorice sau al lipsei de tradiție, înainte de 1926/1929.

> „Înrudirea tematică a S.F.-ului, respectiv a unor domenii ale S.F.-ului, cu romanele despre viitor *(Zukunftsromane)*, cu fanteziile și utopiile mai vechi, ajungînd pînă la Platon, Homer sau chiar pînă la epopeea *Ghilgameș* există incontestabil, dar, tot atît de incontestabil, nu este vorba aici nici de Science Fiction, nici propriu-zis de precursori ai acestuia ; într-o măsură mult mai mare, acestea sînt opere izolate, care nu se sprijină una pe cealaltă și care nu dezvoltă o tradiție proprie. Abia odată cu numele și cu mediile proprii, S.F.-ul a început să existe ca gen literar de sine stătător" [9].

Dacă avem însă în vedere faptul că o conștiință a unei literaturi deosebite se formează încă înainte de Hugo Gernsback, la E. A. Poe, la Jules Verne sau la H. G. Wells, care formulează, primii, propozițiunile de delimitare teoretică a domeniului și că, pe de altă parte, înainte de sau în același timp cu apariția S.F.-ului american se poate vorbi de existența unui model francez, englez sau sovietic, mai exact ar fi să se afirme că Hugo Gernsback este părintele S.F.-ului american „modern".

Cum se explică, totuși, această frapantă diferență de perspectivă între ipoteza vechimii arhetipale și ipoteza Gernsback ?

Există numeroase exemple de înțelegere în sens larg sau în sens restrîns a unor concepte de teorie literară. Clasicismul, romantismul, mai recent realismul, barocul și manierismul au fost interpretate, pe rînd, în sens tipologic, ca stări de spirit și ca permanențe ale sensibilității umane, sau în sens istoric (școală, curent), ca formațiuni circumstanțiale, exprimate într-o anumită epocă și într-un anumit context ideologic și social, de către un număr de scriitori grupați de obicei în jurul unei reviste, printr-un ansamblu de opere, printr-o estetică sau/și printr-un program. Diferențele izbitoare de opinie, care aruncă începuturile genului cînd în preistorie, cînd în prima jumătate a secolului XX, decurg, între altele, și din înțelesul diferit care se dă noțiunii de literatură S.F.,

---

[9] Hans Joachim Alpers, *Verne und Wells — zwei Pioniere der Science Fiction ?*, în Eike Barmeyer (editor), op. cit., p. 245.

printr-un joc de strîngere sau de dilatare a sensurilor. Dacă pentru unii istorici prin literatură S.F. se înţelege doar literatura care a fost denumită astfel de Hugo Gernsback şi care se publică în revistele *pulp*, începînd cu anul 1926, pentru alţii termenul poate fi aplicat unei literaturi care nu s-a gîndit niciodată că va purta vreodată numele acesta şi care se regăseşte pe sine în spaţiu şi în timp.

În loc să scadă, dificultăţile sporesc atunci cînd în discuţie intră precizările terminologice noi, care diferă de la cercetător la cercetător şi, firește, de la o literatură la alta.

Dar între cele două tipuri de ipoteze apare nu numai o diferenţă de interpretare a termenilor, ci şi una de mentalitate.

Prima teorie, cosmopolită în sens larg, situează începuturile genului într-un vast context mitologic şi creştin, în care un rol decisiv îl joacă circulaţia noilor idei despre spaţiu, despre timp, despre viitor şi perfectibilitate.

Prin ipoteza Gernsback, S.F.-ul este transformat într-o invenţie cu caracter tipic nord-american, şi dintr-o problemă de datare şi de precizare a surselor, chestiunea originilor literaturii S.F. s-a transformat într-o problemă de localizare.

În felul acesta putem identifica un al treilea grup de istorici, uniţi de o idee care îi dezbină : intenţia de a fixa începuturile genului pe terenul naţional al unei anumite literaturi.

Pentru H. Bruce Franklin, „originator" al genului este E. A. Poe (1809—1849), încadrat de un întreg secol (al XIX-lea) de *science fiction* american, în care intră Nathaniel Hawthorne (1804—1864), Herman Melville (1819—1891), Thomas Wentworth Higginson (1823—1911), Fitz-James O'Brien (1828—1862), Ambrose Bierce (1842—1914?), Edward Bellamy (1850—1898) şi, bineînţeles, Mark Twain (1835—1910), autorul cunoscutului roman *Un yankeu la curtea regelui Arthur* (1889) [10].

După Jacques van Herp, care am văzut că acceptă şi ipoteza vechimii arhetipale, scritorii de limbă franceză, nu ame-

---

[10] H. Bruce Franklin (editor), *Future Perfect, American Science Fiction of the Nineteenth Century*, Oxford University Press, New York, 1966.

ricanii, sînt adevăraţii întemeietori ai S.F.-ului, iar dintre aceştia, fondatorul este J.-H. Rosny Aîné (Joseph-Henri Boex, 1856—1940, belgian la origine, ca şi van Herp), cu nuvela *Xipehuzii* (1887), nu Jules Verne care, publicînd în revista pentru copii a lui Hetzel (*Magasin d'éducation et de récréation*), nu putea rămîne decît un scriitor pentru copii [11]. Tot francezii ar fi editat şi prima colecţie de literatură S.F., ea nefiind alta decît celebra *Voyages imaginaires* [12], apărută în 36 de volume, între 1787 şi 1789 [13].

> „Ca în atîtea alte domenii, americanii nu au inventat nimic, dar, utilizînd la maximum piaţa internă, ei au perfecţionat şi industrializat producţia" [14].

Pentru Brian W. Aldiss, S.F.-ul, care nu este decît „un sub-gen alert al goticului", s-a născut în Anglia, avînd ca „figură paternă" pe Erasmus Darwin (1731—1802) şi ca prim autor de literatură S.F. pe Mary Wollstonecraft Shelley (1797—1851), care a oferit prin *Frankenstein sau Prometeul modern* (1817) un adevărat model al genului [15].

Tot în Anglia se naşte literatura S.F. şi după I. F. Clarke, cu singura deosebire că de data aceasta meritul întîietăţii îi revine lui H. G. Wells.

> „Nu poate fi nici o îndoială că Wells este creatorul S.F.-ului modern [...]. El este cel care a stabilit mai multe prototipuri care au dominat S.F.-ul modern. În *Războiul lumilor* avem prima invazie spaţială ; în *Hrana zeilor* Wells introduce ideea unei catas-

---

[11] Jacques van Herp, op. cit., p. 290.

[12] *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques*, colecţie compilată de Charles-Georges-Thomas Garnier (1746—1795), care cuprindea, printre altele, utopii, călătorii extraordinare, anticipaţii ştiinţifice.

[13] Jacques van Herp, op. cit., p. 15.

[14] Idem, op cit., p. 276.

[15] Brian W. Aldiss, *Billion Year Spree, The True History of Science Fiction*, Doubleday & Company, Inc., Garden City, New York, 1973, pp. 8, 10, 14. „Afirmaţia centrală a cărţii mele, sprijinită pe evidenţă, este că S.F.-ul s-a născut în inima şi în retortele mişcării romantice engleze, exilată în Elveţia, în momentul în care soţia poetului Percy Bysshe Shelley a scris *Frankenstein : or, The Modern Prometheus.*" (p. 3). Totuşi, în altă parte, Brian Aldiss atenuează această afirmaţie categorică : „...S.F.-ul nu a fost niciodată o prerogativă naţională. Francezii puteau să revendice probabil o figură la fel de importantă ca Erasmus Darwin,

trofe biologice ; iar în *Războiul în văzduh* ne oferă ceea ce pentru epoca lui era singura relatare a unui apropiat război aerian, foarte asemănător cu realitatea viitoare“ [16].

Jean Gattégno exclude din istoria literaturii S.F. toate operele anterioare lui Jules Verne, operînd cu un criteriu nou, sigur în aparență, dar discutabil în măsura în care elementul pe care se sprijină (*știința*), reprezintă, ca și noțiunea de S.F., o realitate a cărei vechime ar trebui mai întîi precizată.

„Pentru a spune adevărul, eroarea tuturor istoricilor literaturii S.F. este de a neglija faptul că nu putem avea science-fiction (fie el botezat și «anticipation scientifique») cît timp nu există știință, ba chiar știință aplicată [...]. S.F.-ul se naște odată cu știința, el aparține aceluiași univers“ [17].

Care dintre toate aceste ipoteze (sau grupuri de ipoteze) pare să fie mai convingătoare ?

Nu este greu să admitem că gîndirea și expresia ficțional-speculativă pot fi considerate permanențe ale spiritualității umane. Cu cuvintele, desigur ironice, ale lui Harlan Ellison, „...dacă ținem cu adevărat să mergem pînă la originea lucrurilor, ficțiunea speculativă a fost creată de cumsecadele om de Cromagnon, care a încercat să-și închipuie ce se putea ascunde în beznă, dincolo de micul său foc. În cazul în care și-a imaginat o fiară sforăitoare cu nouă capete, cu ochi compuși, scuipînd foc pe nări și purtînd pantofi de baschet și o haină ecosez, atunci el a creat ficțiunea speculativă“ [18].

În sens istoric însă, literatura S.F. nu poate fi considerată decît ca produs al secolelor XIX și XX.

Se știe că, înainte de Columb, în jurul anului 1000, America a fost descoperită de vikingi care, după unele tradiții,

---

în persoana scriitorului celui mai bine cunoscut în țările de limbă engleză, Restif de la Bretonne (1734—1806), pentru al său *Monsieur Nicolas*“. (p. 92).

[16] I. F. Clarke, *The Tale of the Future, From the beginning to the present day*, The Library Association, Londra, 1961, p. 16.

[17] Jean Gattégno, *La Science-Fiction*, ed. a II-a, P.U.F., Paris, 1973, p. 9.

[18] Harlan Ellison (editor), *Introducere* la *Dangereuses Visions (Dangerous Visions*, New York, 1967), 2 vol., J'ai Lu, Paris, 1975, vol. 1, p. 27.

au făcut chiar încercări de colonizare ale noului continent. Cu toate acestea, pentru europeni, conştiinţa acestei descoperiri nu se formează decît după anul 1492, anul expediţiei lui Cristofor Columb, în epoca marilor călătorii şi a vastelor imperii coloniale. Abia în aceste împrejurări, o „idee" sau o experienţă mai veche (descoperirea Americii) se poate transforma într-un fapt de conştiinţă, altfel spus iese din sfera întîmplătorului şi pătrunde în conştiinţa civilizaţiei, de care fusese reclamată.

Nu alta este situaţia literaturii S.F., care nu îşi precizează obiectul, delimitîndu-se prin „reguli" şi printr-o terminologie proprie, decît în împrejurările speciale din a doua jumătate a secolului XIX.

Toţi cei care examinează, oricît de superficial, contextul acestei epoci sînt uimiţi să constate caracterul ei exploziv şi revoluţionar, în înţeles ştiinţific şi tehnic. În a doua jumătate a secolului XIX sînt descoperite sau întrebuinţate pe o scară din ce în ce mai largă electrotehnica, forţa aburului, motorul cu explozie, fotografia, posibilitatea de a transmite sunetele cu ajutorul electricităţii, sau razele Röntgen.

> „Într-un singur secol, observă James Blish, viteza a luat proporţii incredibile, de la «înspăimîntătoarele» 25 de mile pe oră, pe care le realiza locomotiva lui Stephenson, «Rocket», pînă la cele 7 mile pe secundă ale rachetelor Apollo. Energia de care dispune omul s-a amplificat de la praful de puşcă (descoperit în occident la mijlocul secolului XIII, cu toate că era de mult cunoscut de chinezi), la reacţia nucleară, un proces care alimentează cu energie chiar şi Soarele. Sistemul de comunicaţii s-a extins de la puterea de 100 de mile a primului telegraf, pînă la transmisiile de televiziune de pe planeta Marte (a cărei distanţă medie faţă de Pămînt este de 48.600.000 mile, în timpul opoziţiei). În 1870 nu se cunoştea nici un remediu eficient împotriva bolilor infecţioase. imunizarea nu ieşise încă din faza începuturilor şi anestezia exista abia de 13 ani" [19].

Şi mai sugestivă este constatarea făcută de Jean-Louis Curtis în prefaţa ediţiei franceze a cărţii lui Kingsley Amis, *New Maps of Hell:*

---

[19] James Blish, *Nachruf auf die Prophetie*, în Eike Barmeyer (editor), op. cit., p. 127.

„Dacă notăm pe o abscisă segmente egale, corespunzătoare mileniilor istoriei cunoscute, şi pe ordonată etapele progresului tehnic (de la inventarea focului pînă la cucerirea spaţiului), se constată că graficul care rezultă de aici reprezintă o curbă aproape tangentă cu orizontala, pe o distanţă foarte lungă, care face un salt brusc la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi tinde să se identifice cu verticala, la mijlocul secolului XX. O dezvoltare impetuoasă, într-un interval de timp aproape nul, aceasta este definiţia matematică a exploziei“ [20].

Într-adevăr, cele mai spectaculoase transformări tehnice pe care le-a cunoscut omenirea, în toată istoria ei, s-au produs în acest interval de timp şi, dacă ar fi necesar, exmplele ar putea fi simţitor sporite. Important este faptul că acelaşi lucru poate fi constatat şi în legătură cu existenţa literaturii S.F.

„În *Bibliografia literaturii fantastice*, întocmită de Bleiler (Chicago, 1948), se dau pentru perioada 1860—1888 cinci cărţi englezeşti al căror titlu arată că este vorba de călătorii interplanetare. Între 1889 şi 1915 numărul lor este de 55 !“ [21].

A fixa momentul naşterii literaturii S.F. la mijlocul secolului XIX nu însemnează, firește, a scoate din discuţie textele mai vechi.

Povestea de călătorie de tip *Odiseea*, călătoria cosmică imaginată de Lucian din Samosata, de Francis Godwin (1572—1633), în *The Man in the Moon* (1683), sau, într-un spirit mai „ştiinţific“, de Johannes Kepler (1571—1630) în *Somnium* (1634) şi de Cyrano de Bergerac (1619—1655) în *Histoire comique, Contenant les Etats et Empires de la Lune* (1657), imaginea statelor ideale din utopia social politică a lui Thomas Morus (1478—1535) sau din cea tehnico-ştiinţifică a lui Francis Bacon (1561—1626), utopia satirică a lui Swift (1667—1745), anticipaţia şi transpunerea în viitor a acţiunii, apărută odată cu *L'an deux mille quatre cent quarante, rêve s'il en fût jamais* (1771), de Sébastien Mercier (1740—1814) şi, în prelungirea romanului gotic, *Frankenstein*,

---

[20] Jean-Louis Curtis, *Prefaţă* la Kingsley Amis, *L'Univers de la science-fiction*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1962, pp. 6—7.

[21] Martin Schwonke, *Vom Staatsroman zur Science Fiction, Eine Untersuchung über Geschichte und Funktion der naturwissenschaftlich-technischen Utopie*, Ferdinand Enke Verlag, Stuttgart, 1957, p. 158.

de Mary Shelley sau *Ciudatul caz al doctorului Jekyll şi al domnului Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson (1850—1894), toate acestea pot fi privite global, ca domeniu al *proto-S.F.*-ului [22], iar autorii lor pot fi consideraţi *pionieri* ai literaturii S.F.

Dealtfel, prin amploarea pe care a luat-o în ultimii ani cercetarea istorică sau teoretică a literaturii S.F., domeniul *proto-S.F.*-ului se lărgeşte mereu, prin „recuperarea" unor pionieri ignoraţi, ca de exemplu Nathaniel Hawthorne (*Făurarul de frumuseţi*), Fitz-James O'Brien (*Lentila de diamant*) şi Ambrose Bierce (*Stăpînul lui Moxon*), în S.U.A. [23], Tadeus Bulğarin (*Non-evenimentele ireale, sau Călătorie în centrul Pămîntului* şi *Non-evenimentele reale, sau Călătorie în lumea secolului XXIX*), V. F. Odoievski (*Anul 4338*), V. Cikolev (*Istorie electrică*) şi K. E. Ţiolkovski (*În afara Pămîntului*), în Rusia [24], Antonio Ghislanzoni (*Abracadabra*), Ulisse Grifoni (*De la Pămînt la stele*) şi Emilio Salgari (*Două mii de leghe pe sub America*), în Italia [25], Ignacy Krasicki (*Istoria în două părţi*), Karol Libelt (*Jocul de şah*), Sygurd Wisniowski (*Invizibilul*) şi Wladislaw Uminski (*Învingătorul oceanului, Cu balonul spre Pol* şi *Pe altă planetă*), în Polonia [26], Jókai Mór (*Romanul secolului viitor, Pînă la Polul Nord, Romanul melcilor, Oceania, Diamantele negre*), Tóvölgzi Titusz (*Lumea nouă*) şi Makay István (*Cu avionul în Lună*), în Ungaria [27], sau Demetriu G. Ionnescu (Take

---

[22] Termenul de *proto-S.F.*, care apare la Gianfranco de Turris în varianta *protofantascienza*, este echivalent cu noţiunea de *ur-science fiction*, întrebuinţată de Brian W. Aldiss, sau cu aceea de *primitiv science fiction*, folosită de Sam Moskowitz.

[23] H. Bruce Franklin, op. cit.

[24] A. F. Britikov, *Russki sovetski naucino-fantasticeski roman*, Izdatelistvo „Nauca", Leningrad, 1970, p. 23 şi Darko Suvin, *La science-fiction russe et sa tradition utopique*, în *Pour une poétique de la science-fiction, Études en théorie et en histoire d'un genre littéraire*, Les Presses de l'Université du Québec, Montreal, 1977, pp. 155—183.

[25] Gianfranco de Turris, *Science fiction-ul în Italia*, în Gianfranco de Turris, Ion Hobana, op. cit., p. 8.

[26] Zbigniew Przyrowski, *Două secole de literatură ştiinţifico-fantastică poloneză*, în *Colecţia „Povestiri ştiinţifico-fantastice"*, an. XVIII, nr. 420, 15 mai 1972, pp. 3—7.

[27] Kuczka Péter, *Literatura ştiinţifico-fantastică în Ungaria*, în *Colecţia „Povestiri ştiinţifico-fantastice"*, an. XIX, nr. 439, 1 martie 1973, p. 20.

Ionescu) (*Spiritele anului 3000*, *Impresii de călătorie*) şi Alexandru Speranţă (*O călătorie în Lună*), în România [28].

A stabili catalogul definitiv al numelor proprii şi al tuturor operelor din *proto-S.F.* reprezintă, ca în cazul oricărei cercetări istorice, o operaţiune de detaliu şi, în cele din urmă, de rutină. Dar oricîte exemple noi s-ar mai adăuga, ele nu vor face decît să îngroaşe contrastul decorului din care, în a doua jumătate a secolului XIX, se detaşează figurile de prim-plan ale întemeietorilor genului, E. A. Poe, Jules Verne şi H. G. Wells, alături de care belgienii îl revendică pe J.-H. Rosny Aîné şi germanii pe compatriotul lor mai puţin cunoscut, Kurd Lasswitz (1848—1910).

Circulînd pe filiera complicată a călătoriilor imaginare, a utopiei, a romanelor planetare şi gotice, motive ale vechii literaturi se eliberează de utopianism, de superstiţie şi de fantastic, devenind, într-o înscenare nouă, elemente de definiţie ale literaturii S.F.

Pentru a-şi descoperi personalitatea, o literatură născută în domeniul imaginarului, al fanteziei şi al dorinţei a trebuit să se întîlnească, în secolul XIX şi la începutul secolului XX, cu realismul ştiinţei. Numai din această întîlnire s-a putut naşte o iluzie nouă, care este literatura S.F.

În fine, odată cu apariţia lui Hugo Gernsback, literatura S.F. îşi descoperă nu numai numele şi un mediu de existenţă (*revista*) care va rămîne multă vreme hotărîtor pentru aspectul şi calitatea literară a textelor, dar şi una dintre figurile esenţiale ale întregului cifru S.F. — *animatorul*, *managerul* sau *misionarul*, cel care reuşeşte să facă prozeliţi şi să lărgească domeniul printr-o acţiune inspirată şi tenace, menită să macine cu timpul orice rezistenţă.

---

[28] Ion Hobana, *Vîrsta de aur a anticipaţiei româneşti*, E.T., Bucureşti, 1969, pp. 17, 50.

III. S. F. CA DEFINIȚIE

În general pot fi definite fenomenele sau realitățile coerente, lipsite de un grad prea mare de complexitate și ferite de primejdia ca în urma unei comparații să fie confundate cu altceva.

Este literatura S.F. în această situație ?

Chiar dacă facem abstracție de împrejurarea că literatura S.F. se poate la fel de bine manifesta în proză (povestire, nuvelă, roman), ca și în teatru sau în poezie, și convenim asupra faptului că domeniul aparține cu precădere prozei narative, ne lovim de o primă dificultate majoră : complexitatea mare a realității pe care vrem s-o definim.

La prima impresie avem de-a face nu cu un gen literar, ci cu o literatură paralelă, în care există echivalentele tuturor speciilor realiste sau nonrealiste din literatura *main-stream*. Reportajului, biografiilor și mărturisirilor, în care invenția joacă un rol minim, le corespunde în literatura S.F. proza de anticipație și de prospecțiune pe termen scurt, în care realitatea imediat ulterioară este descrisă „cu exactitate". Unele povestiri ale lui I. A. Efremov (1906—1972), *Pământ fierbinte* de Fiodor Kandîba și în general numeroase romane sovietice S.F. fac parte din această categorie. Romanului clasic, de tip Dreiser, îi corespunde S.F.-ul socio-politic angajat. Romanul istoric poate fi comparat cu fresca S.F. (ciclul *Foundation*, de Isaac Asimov) și, parțial cu *opera spațială* (*space opera*). Romanul polițist își găsește în S.F. un corespondent cu nimic inferior celor mai bune exemple din seria „realistă" (Isaac Asimov, *The Caves of Steel* și *Soarele gol*). Epopeea și legenda își au pandantul în *opera spațială* și în așa-numita *fantezie eroică* (*heroic fantasy*). În sfîrșit, avangardei „main-stream" îi poate fi opusă avangarda S.F. (denumită *new wave*, *new thing* sau *inner space*), iar fantas-

ticului însuşi, S.F.-ul fantastic, în varianta *swords and sorcery* [1].

Această dificultate importantă, care ţine de perspectiva diferită a autorilor şi de evoluţia istorică a genului, obligă la o împărţire a S.F.-ului în clase şi în tipuri care pot fi apoi cu greu reaşezate sub semnul aceleiaşi definiţii.

Clasificaţia cea mai simplă este sugerată de Michel Butor, care împarte domeniul în două mari zone, în funcţie de distanţa dintre realitate şi S.F. sau de atitudinea faţă de ştiinţă.

> „Opera lui Jules Verne reprezintă cel mai bun exemplu pentru un S.F. de gradul I, care se justifică prin rezultatele obţinute şi care anticipează numai în legătură cu aplicaţiile practice. Wells inaugurează un S.F. de gradul II, mult mai îndrăzneţ, însă mai puţin convingător, care anticipează în legătură cu înseşi rezultatele" [2].

Darko Suvin propune o tipologie asemănătoare, în cadrul căreia distinge existenţa modelului extrapolativ sau direct şi a celui analogic sau indirect.

Modelul extrapolativ este modelul dominant al secolului XIX. El porneşte de la anumite ipoteze şi idei bazate pe cunoaşterea realităţii, care sînt încadrate în ţesătura unei naraţiuni. Modelul acesta se întemeiază pe extrapolarea directă, temporală, iar valoarea lui constă în valoarea de cunoaştere a premiselor şi în coerenţa cu care astfel de premise sînt conduse în text spre un final logic.

Mai complicat sub raport logic decît modelul extrapolativ, modelul indirect recurge la *analogie*. În cadrul lui poate fi identificată o variantă primitivă, în care analogia se deosebeşte foarte puţin de extrapolare (analogia cu un Pămînt vechi din punct de vedere geologic, biologic, etnografic sau istoric) şi în care baza procesului de modelare pare să fie oferită de manualele de geologie şi de antropologie, de teo-

---

[1] v. Stephen Spriel, Boris Vian, *Un nouveau genre littéraire : la „science-fiction"*, în *Les Temps Modernes*, nr. 72, oct. 1951 şi Gérard Cordesse, *Fantastique et science-fiction*, în *Du fantastique à la science-fiction américaine*, Didier, Paris, 1973, pp. 50—51.

[2] Michel Butor, *La crise de croissance de la science-fiction*, în *Repertoire I*, Les Editions de Minuit, Paris, 1960, p. 187. Eseul datează din anul 1953.

riile lui Spengler şi, nu mai puţin, de naraţiunile de tip *Cei trei muşchetari. Opera spaţială*, cu un nivel de cunoaştere minim, ar aparţine acestui nivel. Pe treapta cea mai înaltă a modelării indirecte s-ar putea recunoaşte analogia cu un model matematic (*Flatland, a Romance of Many Dimensions*, de Edwin A. Abbott) şi analogia ontologică (Kafka, Borges, Stanislaw Lem).

În felul acesta, genul S.F. poate fi imaginat ca un continuum format din două extreme, *extrapolaţia* pură şi *analogia*, şi două cîmpuri care se constituie în jurul acestor poli şi care la centru se intersectează pe un front adesea foarte larg [3].

Henri Baudin propune o tipologie nouă, bazată pe criteriul conţinutului, sau al atitudinii faţă de o temă şi pe distincţia dintre ştiinţele naturii şi cele psihologice sau sociale.

> „Am aşezat sub epitetul de «ştiinţific» un S.F. în care ştiinţa serveşte de punct de plecare şi, în orice caz, de justificare pentru zborul imaginarului. Epitetul de «filozofic» desemnează acum un S.F. în care suportul şi, în orice caz, justificarea, sînt oferite de o teză ideologică, utopică, politică sau moralistă" [4].

Pornind de la comparaţia dintre două texte, *Oameni ca zeii* (1921), de H. G. Wells, şi *Pellucidar* (1923), de E. R. Burroughs, Brian W. Aldiss ajunge la concluzia că în timp ce primul scriitor este preocupat de intenţia de a ne face să gîndim, cel de al doilea vrea să ne uimească. De aceea, literatura S.F. poate fi împărţită în două mari grupe : la un pol se află cei ce gîndesc („the thinking pole"), la celălalt se află visătorii („the dreaming pole"). Primii scriitori oferă analize, ceilalţi aventură şi fantezii. Între aceste două categorii există nu numai o diferenţă de atitudine, dar şi una de stil.

> „La polul gîndirii se află *mari scriitori*, cu toate că este penibil de uşor să scrii mai rău decît ei ; la polul visătorilor — deşi este vorba de figuri monstruoase — nu se află *scriitori mari*, dar a scrie mai bine e un lucru aproape imposibil" [5].

---

[3] Darko Suvin, *Zur Poetik des literarischen Genres Science Fiction*, în Eike Barmeyer, op. cit., pp. 95—97 şi, într-o versiune nouă, în *Pour une poétique de la science-fiction*, pp. 34—36.

[4] Henri Baudin, *La science-fiction, Un univers en expansion*, Bordas, Paris-Montreal, 1971, p. 50.

[5] Brian W. Aldiss, op. cit., pp. 157—159.

Cele două zone tipologice ale lui Brian W. Aldiss s-ar echilibra la ecuatorul acestei metafore, prin romanul lui Mary Wollstonecraft Shelly, *Frankenstein sau Prometeul modern.*

În fine, examinînd structura internă a textelor, Vera Graaf distinge trei tipuri de literatură S.F.

În prima grupă, *acțiunea* (obișnuită în orice operă S.F.) a devenit un scop în sine, și caracterul senzațional al celor povestite este pe cît posibil accentuat. Elementele principale ale textelor din această grupă, care pot primi denumirea de *pulp fiction*, sînt numărul cît se poate de mare al peripețiilor, caracterul ornamental al scenei, care a fost mutată artificial în spațiul cosmic, accentele melodramatice și romanțioase, recursul la explicațiile de natură pseudo-științifică. Figurile de reprezentare ale grupei I sînt *eroul* (în înțelesul de *superman*), *prințesa cosmică* și monstrul extraterestru „*B.E.M.*"

În cea de a doua grupă de texte predomină perspectiva tehnică. Acesta este un S.F. *gadgetizat*, cu numeroase trucuri tehnice, descrieri de rachete și de instalații sofisticate. Deși sînt adesea mai mult un joc intelectual și un exercițiu al logicii imaginative, textele din această categorie sînt superioare ca nivel primelor, dar inferioare față de o a treia categorie de S.F., prin faptul că problemele înfățișate aici sînt privite pe o latură tehnică, și mai puțin în implicațiile lor etice și morale. Adevăratul personaj principal al acestor texte este *tehnica*, nu *omul*, „idea as hero", cum spune Vera Graaf, împrumutînd formula lui Kingsley Amis, din *New Maps of Hell.*

În ultima grupă, a treia, cel care se află în centrul tuturor speculațiilor este *homo futurus*, scriitorul fiind preocupat de poziția pe care o poate ocupa „omul viitorului" într-o lume pe care știința și tehnica au metamorfozat-o în chip radical [6].

Nu este greu de observat că cele trei grupe ale clasificării Verei Graaf presupun și o ierarhie a valorilor, cu o preferință netă pentru cel de al treilea tip de S.F. Dar atunci, întrebarea nouă pe care este obligat să și-o pună cel care încearcă să dea o definiție a literaturii S.F. este la ce nivel trebuiesc căutate elementele de definiție și norma ? La nivelul

---

[6] Vera Graaf, *Homo Futurus, Eine Analyse der modernen Science-fiction*, Claassen Verlag, Hamburg și Düsseldorf, 1971, pp. 41—44.

S.F.-ului popular și „trivial" (*pulp fiction*) sau, dimpotrivă, la nivelul capodoperelor sau, cel puțin, al textelor exigente și „serioase" ?

Cele mai multe dintre definițiile existente reflectă aceste dificultăți.

1. Prima dintre ele poate fi considerată explicația dată de E. A. Poe, în subsolul povestirii sale *Hans Pfaall* (1835), prin care narațiunile cu un subiect asemănător sînt considerate *„mistificări"* care *„încearcă să pară verosimile prin amănunte științifice"* [7].

2. Hugo Gernsback explică și el, în editorialul primului număr al revistei *Amazing Stories* (1926), ce înțelege prin literatură S.F. (termenul folosit de Gernsback, pînă în 1929, pentru a individualiza literatura S.F., este acela de *scientifiction*) :

> „Înțeleg prin «scientifiction» tipul de povestire în genul celor scrise de Jules Verne, H. G. Wells și Edgar Allan Poe — o invenție fermecătoare, amestecată cu fapte științifice și cu viziuni profetice" [8].

Dar definițiile se înmulțesc și iau un aspect din ce în ce mai ramificat și mai „științific" abia în momentul în care începe să ia amploare critica, istoria și mai ales teoria literaturii S.F.

Iată, în ordine cronologică, mai multe moduri de a defini literatura S.F.

3. Literatura S.F. este „o literatură care explorează cîmpul posibilului, așa cum ne permite să-l întrezărim știința. Ea este un fantastic încadrat într-un realism" (Michel Butor) [9].
4. „O scurtă definiție ușor de mînuit pentru aproape întreg domeniul poate suna astfel : speculație realistică despre posibile întîmplări viitoare, solid bazată pe o temeinică cunoaștere a lumii reale, trecută și prezentă, și pe o deplină înțelegere a naturii și semnificației metodei științifice" (Robert A. Heinlein) [10].

---

[7] E. A. Poe, *Scrieri alese*, E.P.L.U., București, 1969, p. 50.
[8] Cf. Sam Moskowitz, op. cit., p. 226.
[9] Michel Butor, op. cit., p. 187.
[10] Robert A. Heinlein, *Science fiction, Its nature, faults and virtues*, în Basil Davenport, op. cit., p. 22.

5. „S.F.-ul este o manieră anumită a prozei narative, care prezintă o situaţie într-un mod în care aceasta nu s-ar fi putut petrece în realitate. Mai mult, sînt presupuse ipotetic situaţii care se întemeiază pe o invenţie în ştiinţă sau în tehnică sau în pseudoştiinţă sau pseudotehnică şi care pot fi de provenienţă umană sau extraumană" (Kingsley Amis) [11].
6. „S.F.-ul este o ramificaţie a literaturii fantastice, care poate fi identificată prin faptul că uşurează «suspendarea voită a neîncrederii», de partea cititorilor săi, utilizînd o atmosferă de credibilitate ştiinţifică pentru speculaţiile ei imaginative din domeniul ştiinţelor naturii, spaţiului, timpului, al ştiinţelor sociale şi al filozofiei" (Sam Moskowitz) [12].
7. „S.F.-ul este [...] cazul ideal de literatură trivială, care ţine seama de conştiinţa consumatorilor săi" (Michael Pehlke şi Norbert Lingfeld) [13].
8. „Literatura S.F. este o formă speculativă a prozei, în care, cu mijloace ştiinţifice sau pseudoştiinţifice, se conferă aparenţa posibilului la ceea ce în momentul de faţă pare imposibil, într-o imagine care exprimă frica *(Angstbild)* sau dorinţa (*Wunschbild*)" (Vera Graaf) [14].
9. „S.F.-ul este literatura de masă a unei «biruinţe» mic-burgheze a societăţii imperialiste" (Frank Rainer Scheck) [15].
10. „S.F.-ul este încercarea unei definiţii a omului şi a statutului său în univers, care vrea să se bazeze pe nivelul nostru avansat dar confuz de cunoaştere (ştiinţa), şi care a fost turnată în tiparul gotic sau post-gotic" (Brian W. Aldiss) [16].
11. „S.F.-ul poate fi definit [...] ca o povestire de ficţiune, determinată de un procedeu literar esenţial : prezenţa unui timp, a unui loc şi/sau a unui personaj care sînt 1) *în mod radical* sau cel puţin *în mod surprinzător diferite* de timpurile, locurile sau personajele empirice ale ficţiunii «mimetice» sau realiste ; 2) care totuşi — în măsura în care diferă de alte genuri «fantastice», adică fără validitate empirică — sînt percepute în acelaşi timp ca *non-imposibile* în cadrul normelor cognitive (cosmologice şi antropologice) din epoca autorului. Ceea ce vrea să spună că S.F.-ul este — în mod potenţial — locul unei puternice *distanţări,* care se găseşte validată de prestigiul şi patosul particulare sistemelor normative ale momentului nostru istoric" (Darko Suvin) [17].

---

[11] Kingsley Amis, *New Maps of Hell*, New York, 1960, p. 18.
[12] Sam Moskowitz, op. cit., p. 11.
[13] Michael Pehlke, Norbert Lingfeld, *Roboter und Gartenlaube, Ideologie und Unterhaltung in der Science-Fiction-Literatur*, Carl Hanser Verlag, München, 1970, p. 32.
[14] Vera Graaf, op. cit., p. 173.
[15] Frank Rainer Scheck, *Augenschein und Zukunft. Die antiutopische Reaktion (Samjatin, Huxley, Orwell)*, în Eike Barmeyer, op. cit., p. 263.
[16] Brian W. Aldiss, op. cit., p. 8.
[17] Darko Suvin, *Pour une poétique de la science-fiction*, p. 2.

În fine, să încheiem această listă cu două ultime exemple, dintre care primul este o definiţie de dicţionar, iar celălalt, o încercare de a formaliza în termeni matematici domeniul literaturii S.F., cu ajutorul teoriei mulţimilor :

12. „S.F.-ul poate fi definit ca un domeniu al prozei scurte, în care ceea ce este aparent imposibil este prezentat ca posibil, prin citarea unor ipoteze pretins ştiinţifice şi a descoperirii unor trucuri mecanice necunoscute pînă acum. De cele mai multe ori, S.F.-ul este un vis despre viitor ; uneori el se împlineşte“ [18].
13. „Fie O ansamblul operelor şi H acela al ipotezelor, conţinînd două sub-ansambluri : I, acela al ipotezelor iraţionale ; R, acela al ipotezelor raţionale. În acest caz : $H = I \cup R$ şi
$\forall_x \in O,\ h \in H \rightarrow (x, h) \in O \times H$ şi (x, h) este un roman de ipoteză.
Dacă $(x,h) \in O \times I$ avem un roman fantastic.
Dacă $(x,h) \in O \times R$ avem un roman S.F.“ (Jacques van Herp) [19].

Primele definiţii (1, 2) pun accentul pe realismul aparent al genului, pe regia ştiinţifică şi pe efortul anticipativ. Pe măsură ce genul evoluează sub raport istoric, elementul ştiinţific este interpretat în sens din ce în ce mai larg (definiţiile 5, 6, 8). Definiţiile 3, 6, 11, 13 dau o indicaţie estetică, punînd genul S.F. în relaţie cu fantasticul şi cu realismul. Definiţiile 7 şi 9 dau indicaţii sociologice, privind S.F.-ul ca pe un produs literar de consum, cu un anumit grad de conştiinţă, într-o anumită epocă. În definiţia 8 avem o informaţie psihanalitică, iar în definiţia 10 o informaţie de natură istorică sau genetică. Definiţia de dicţionar (12) operează o restricţie radicală, identificînd genul cu domeniul prozei scurte. Aberantă sub acest aspect, ea ne ajută să înţelegem că fără o indicaţie de gen, conceptul poate deveni prea larg, ajungînd să cuprindă atît literatura filozofică şi eseistică a lui Kant şi Fontenelle, despre pluralitatea lumilor, cît şi „memorialistica de călătorie“ a utopiilor.

Teoretic vorbind, pentru a nu fi nici prea cuprinzătoare, nici prea restrictivă, o definiţie „ideală“ a literaturii S.F. ar trebui să cuprindă indicaţii de gen, de situare în timp, de

---

[18] *The Reader's Encyclopedia of American Literature*, New York, 1962, p. 1005, art. *Science-Fiction.*

[19] Jacques van Herp, op. cit., p. 406.

încadrare într-un sistem de referinţă adecvat (ştiinţa, fantasticul, basmul, mitul, utopia) şi, dacă se poate, indicaţii de natură sociologică şi psihanalitică.

În realitate, lucrurile stau altfel. Cele mai convenabile definiţii sînt definiţiile generale şi vagi (1, 2, 7), în timp ce acele definiţii care încearcă să ofere cît mai multe informaţii se dovedesc a fi inoperante în măsura în care dau S.F.-ului un înţeles discutabil sau prea personal.

IV. SILOGISMUL S. F.

Elementele centrale ale oricărei definiţii S.F. sînt *analogia* şi *extrapolarea.* În planul naraţiunii, aceste două procedee logico-matematice se ascund în structura unor figuri logice incluse, de forma *silogismului.*

Iată cîteva exemple :

În romanul lui Edmond About, *Omul cu urechea ruptă* (1862), Pierre-Victor Fougas, un tînăr colonel de 24 de ani din armata marelui Napoleon, este făcut prizonier de către nemţi, condamnat la moarte şi supus de către profesorul Meiser unor experienţe de deshidratare, în urma cărora rămîne conservat ca mumie timp de 46 de ani, din 1813 pînă în 1859, cînd este „reînviat". În prealabil, experienţa este făcută credibilă printr-un şir de raţionamente silogistice de tipul „*dacă-atunci*", care includ comparaţia omului cu un ceasornic şi apelul la încercările practicate de Leeuwenkoeck, Baker, Needham, Fontana şi Spallanzani asupra animalelor reviviscente.

„Iată aici un cronometru exact, de la fabrica din Londra. Merge cincisprezece zile încontinuu fără a fi întors. I-am răsucit cheia alaltăieri, are aşadar treisprezece zile de trăit. Dacă îl dau de pămînt, dacă îi rup arcul cel mare, totul s-a terminat. Am ucis mica lighioană. Să presupunem însă că, fără a strica nimic, găsesc mijlocul de a sustrage sau de a usca uleiul fin care permite organelor să alunece unele pe altele, mica lighioană va fi oare moartă ? nu, ea va dormi. Iar dovada e că pot atunci să-mi închid ceasornicul într-un sertar, să-l păstrez acolo douăzeci şi cinci de ani şi, dacă îi pun din nou o picătură de ulei după un sfert de veac, organele se vor pune iar în mişcare. Timpul va fi trecut fără a îmbătrîni mica lighioană adormită. Ea va avea încă treisprezece zile de mers din clipa trezirii sale.

Toate fiinţele vii, după părerea profesorului Meiser, sînt nişte ceasornice sau nişte organisme care se mişcă, respiră, se hrănesc şi

se reproduc cu condiţia ca organele lor să fie intacte şi unse cum se cuvine. Uleiul ceasornicului este reprezentat la animal de o enormă cantitate de apă. La om, de pildă, apa furnizează în jur de patru cincimi din greutatea totală. Dat fiind un colonel în greutate de o sută cincizeci livre, sînt treizeci livre de colonel şi o sută douăzeci livre sau şaizeci litri de apă. E un fapt demonstrat prin numeroase experienţe. Am spus un colonel, după cum aş putea spune un rege : toţi oamenii sînt egali în faţa analizei.

Profesorul Meiser era convins, ca toţi savanţii, că a sparge capul unui colonel, ori a-i străpunge inima, ori a-i frînge în două coloana vertebrală, înseamnă a ucide mica lighioană, întrucît creierul, inima, măduva spinării sînt resorturi indispensabile fără de care maşina nu poate merge. Dar el credea de asemenea că, sustrăgînd şaizeci de litri de apă dintr-o persoană în viaţă, adormeai mica lighioană fără a o ucide, că un colonel deshidratat putea să se conserve o sută de ani, apoi să renască la viaţă, atunci cînd i s-ar reda picătura de ulei, ori mai bine zis cei şaizeci de litri de apă fără de care maşina umană nu s-ar putea pune în mişcare. Opinia aceasta, care dumneavoastră vă pare inacceptabilă şi mie de asemenea, dar care nu e respinsă în mod absolut de prietenul nostru, doctorul Martout, se întemeia pe o serie de observaţii autentice, pe care oricine le poate verifica şi astăzi.
Există animale care reînvie : nimic nu e mai cert şi nici mai bine demonstrat. Domnul Meiser, după abatele Spallanzani şi mulţi alţii, strîngea în jgheabul streaşinei mici anghile uscate, sfărîmicioase ca sticla, şi le reda viaţa cufundîndu-le în apă. Facultatea de a renaşte nu e privilegiul unei singure specii : ea a fost constatată la numeroase şi diverse animale. *Volvocşi*, micile anghile sau anghilulele din oţet, din noroi, din papul stricat, din grîul îmbolnăvit de mălură ; *rotiferele*, care sînt nişte mici creveţi armaţi cu carapace, înzestraţi cu un intestin complet, cu sexe separate, cu un sistem nervos, cu un creier distinct, cu unul sau doi ochi, după genuri, un cristalin şi un nerv optic ; *tardigradele*, care sînt nişte mici păianjeni cu şase pînă la opt picioare, cu sexe separate, intestin complet, o gură, doi ochi, sistem nervos foarte distinct, sistem muscular foarte dezvoltat ; toate acestea mor şi reînvie de zece şi cincisprezece ori la rînd, după voinţa naturalistului. Usuci un *rotifer*, bună seara ! îl înmoi în apă, bună ziua ! Totul e să umbli cu mare grijă cu el cînd e uscat".

În *Imperiul furnicilor* (1905), H. G. Wells dezvoltă proiectul unei civilizaţii termitiere agresive, pornind de la analogia cu modelul civilizaţiei umane, luat ca termen iniţial al unui raţionament silogistic inclus :

„În cîteva mii de ani, ieşind din barbarie, oamenii ajunseseră la un stadiu de civilizaţie care i-a făcut să se simtă stăpîni ai viitorului şi domni pe pămînt ! Dar ce putea să împiedice furnicile să

evolueze şi ele ? Furnicile cunoscute trăiesc în mici comunităţi de cîteva mii de indivizi şi nu fac nici un efort organizat împotriva restului lumii. Dar au o limbă şi au inteligenţă ! De ce lucrurile s-ar opri aici, dacă oamenii nu s-au oprit la stadiul de barbarie ? Dacă am presupune că în curînd furnicile ar începe să acumuleze cunoştinţe, cum au făcut şi oamenii, cu ajutorul cărţilor şi însemnărilor, să folosească arme, să alcătuiască mari imperii, să susţină un război chibzuit şi organizat ?"

În *Insula doctorului Moreau* (1896), Wells recurge la un întreg capitol silogistic (Cap. XIV, *Doctorul Moreau explică*), pentru a conferi credibilitate ciudatelor experienţe ale eroului său :

„Eu pot schimba nu numai forma exterioară a unui animal. Fiziologia, sistemul chimic al creaturii pot fi de asemenea făcute să sufere o modificare de durată, din care vaccinarea şi alte metode de inoculare cu substanţe vii sau moarte sînt exemple care, fără îndoială, îţi sînt familiare. O operaţie similară este transfuzia de sînge, cu care de fapt am şi început. Toate acestea sînt cazuri cunoscute. Mai puţin obişnuite, şi probabil pe o scară mult mai mare, erau operaţiile acelor practicieni din evul mediu care făureau pitici, şi schilozi, şi monştri de bîlci, din a căror artă mai rămîn încă unele vestigii în manipularea preliminară a tinerilor saltimbanci şi contorsionişti. Victor Hugo dă o relatare despre ei în „L'homme qui rit" ...Dar poate că acum îţi este mai limpede ceea ce vreau să spun. Începi să înţelegi că este posibil să transplantezi un ţesut dintr-o parte a unui animal într-alta, sau de la un animal la altul, să-i schimbi reacţiile chimice şi metodele de creştere, să-i modifici articulaţiile membrelor, şi să-l schimbi, de fapt, în structura sa cea mai intimă ?"

Chiar ideea omului invizibil se întemeiază la Wells pe un raţionament silogistic asemănător :

„— Există oare vreun animal invizibil ?... Sigur, în apa mării există. Mii şi milioane ! Larvele, micii *Nauplii*, *Tornarias*, toate vietăţile microscopice — peştii gelatinoşi !"

„Viciul" de formă al acestor demonstraţii silogistice se rezumă la faptul că, de fiecare dată, unul din termeni este numai aparent valabil sau este luat cu două sensuri diferite, ca în sofisme.

Uneori, trecerea de la adevăr la „eroare", de la silogism la sofism este insesisabilă, ca în cazul romanului *Pîinea veşnică* (1928), de Al. Beleaev.

Profesorul Breuer, biochimist, a creat, pe o mică insulă din Marea Nordului, un aliment ideal, pîinea veşnică, în intenţia de a izbăvi omenirea de foamete. Savantul îşi începe experienţele cu un om sărac, Hans, dar de la acesta, alimentul se răspîndeşte în tot satul de pescari de pe insulă şi în cele din urmă intră pe mîinile unor negustori fără scrupule, care îl comercializează. Invenţia scapă astfel de sub controlul inventatorului ei, care nu prevăzuse toate consecinţele. Într-adevăr, vara, cînd temperatura se ridică, pîinea veşnică începe să crească într-un ritm ameninţător, umplînd casele şi alungîndu-i pe locatari. Pentru a se salva, oamenii aruncă aluatul pe mare, dar în curînd acesta acoperă toată suprafaţa apei şi năvăleşte pe uscat. Navigaţia pe rîuri şi pe mare este întreruptă, unele state depun aluatul pe teritoriul vecinilor, provocînd conflicte de frontieră. Profesorul Breuer este arestat, dar reuşeşte să producă pînă la urmă un *antidot*, o ciupercă cu efect instantaneu, care opreşte creşterea aluatului.

Iată cum explică biochimistul Breuer secretul alimentului incredibil pe care l-a conceput :

„Cum să-ţi explic ? Uite, dacă tai în două o rîmă, din cele două părţi se vor forma două specimene noi. E clar ? Cam la fel se întîmplă şi cu coca asta."

În toate aceste cazuri, întregul demers S.F. se sprijină pe existenţa unor termeni legaţi într-o demonstraţie silogistică implicativă sau inferenţială, în care premizele sînt (aparent) adevărate şi concluziile (aparent) probabile.

În cazul lui Edmond About, dacă orice ceasornic poate fi oprit/pornit şi orice om este un ceasornic, atunci omul poate fi oprit/pornit.

Progresia analogică, cu un ritm variabil de acumulare a anticipaţiei, reprezintă o variantă mai clară a demonstraţiei silogistice, care implică crearea unui termen nou, în succesiunea logică a unei serii de termeni vechi, avînd ca rată a creşterii cantitatea de invenţie pe care o presupune analogia sau extrapolarea.

La Jules Verne, în *Călătoria spre centrul Pămîntului* (1864), existenţa improbabilă a unei lumi subterane se sprijină pe existenţa dovedită a cîtorva peşteri gigantice :

„Peştera Guakhara, din Columbia, cercetată de savantul Humboldt, a fost străbătută de el pe o distanţă de două mii cinci sute de picioare, fără să-i fi dat de fund, dar e puţin probabil că se întinde mult peste această lungime. Imensa Peşteră a Mamutului din Kentucky are, de asemenea, proporţii gigantice, căci bolta ei

se înalţă la 500 de picioare, deasupra unui lac fără fund. Nici ei nu i s-a dat de capăt, deşi mai mulţi călători au parcurs-o pe o distanţă depăşind zece leghe în interiorul ei. Dar ce însemnau amîndouă faţă de uriaşa scobitură subterană pe care o admiram eu, cu cerul său de vapori, cu iradiaţiile sale electrice şi cu o mare întinsă, închisă între ţărmurile ei !".

Mai clară este această tehnică în capitolul IV din *Robur Cuceritorul* (1886), unde concluzia raţionamentului progresiv, pe care se întemeiază invenţia S.F., este formulată explicit, ca o funcţie de cantitate, la capătul unei liste de peste două pagini, în care sînt cuprinse numele tuturor pionierilor aviaţiei, împreună cu performanţele lor :

„Fie-mi iertat acest pomelnic puţin cam lung. Nu eram însă dator să menţionez toate treptele urcate de locomoţia aeriană ca să ajung în vîrful scării, unde se află Robur Cuceritorul ? De n-ar fi fost dibuirile şi experienţele înaintaşilor săi, inginerul nostru ar fi putut oare născoci un aparat atît de perfect ? Nu, fără doar şi poate !"

Ca şi la Jules Verne, şi la Hugo Gernsback aproape toate invenţiile din *Ralph 124 C41 +* sînt precedate de un istoric succint al premiselor, pentru că ele sînt posibile numai în măsura în care au fost pregătite de un număr oarecare de încercări şi de invenţii prealabile. Radarul este posibil pentru că încă de la începutul secolului XIX astronomii au reuşit să măsoare distanţa dintre Pămînt şi alte corpuri cereşti, şi tot astfel, se pot construi helio-dinamofore (baterii solare) pentru că în anul 1909, inginerul Cove din Massachusetts a construit primul generator solar termoelectric.

Teoria progresiei logice, ca resort ascuns al invenţiei S.F. este formulată de A. E. van Vogt, prin analogie cu invenţia ştiinţifică, în *World of Null-A* (1945) :

„Un celebru fizician din era victoriană a spus odată că «viitoarei generaţii de fizicieni nu-i va rămîne altceva de făcut decît să precizeze următoarea zecimală». În generaţia următoare, Planck a dezvoltat teoria cuantelor, care a dus la lucrările lui Bohr despre structura atomului... Este evident că următoarele întrebări vor include precizarea altor zecimale. Problema gravitaţiei este încă prea puţin cunoscută. Acelaşi lucru este valabil pentru fenomenul cîmpurilor magnetice... Mai devreme sau mai tîrziu, cineva va introduce o nouă zecimală şi va rezolva problema".

După cum se vede, identitatea de gen a literaturii S.F. poate fi stabilită și pe calea analizei sintaxei narative sau, mai exact spus, a logicii ei, și în felul acesta, problema vechimii sau a originilor literaturii S.F., mai greu de lămurit printr-un examen istoric, poate primi o rezolvare nouă.

Figurile silogismului și ale progresiei sînt prezente cu precădere în literatura „de trecere", în *proto-S.F.*, la Jules Verne și la H. G. Wells [1]. Acum, genul nou există cu ajutorul celui vechi, care este citat ca element de referință. În situația aceasta, romanul S.F. începe adesea ca un roman realist la timpul prezent, luat cu valoare de cauțiune, ca ramă de credibilitate pentru întregul text.

Cînd baza explicită a progresiei sau primul termen al silogismului dispare, se poate vorbi de apariția unui S.F. „pur", emancipat de literatura normală, fenomen care, sub raport istoric, se produce abia la mijlocul secolului XX.

La H. G. Wells, în *Imperiul furnicilor*, relația silogistică este amplă și completă. La Clifford D. Simak, în *City* (1952), termenii premiși au dispărut. Aici, furnicile au dezvoltat o civilizație de tip uman, fascinantă în măsura în care insectele au descoperit, cu ajutorul unui mutant, focul și ajung să prelucreze metalele, să construiască mijloace de transport și să utilizeze roboți.

Putem conchide acum că *literatura S.F. este o progresie silogistică minus sau plus, cu baza într-o secvență de tip*

---

[1] În *Drum deschis (Oameni și stele*, 1963), de Ion Hobana, apariția unui calmar gigantic, care avariază un elicopter submarin, smulgîndu-i elicea la o adîncime de 3100 m, este pregătită de discuția dintre cei doi participanți la experiență, reporterul Toma Grigoriu, scepticul, și oceanograful Marie Parmentier, susținătoarea existenței „șarpelui de mare" și, în general, a animalelor-fosilă. „— De ce n-ar fi posibilă existența unui urmaș al reptilelor marine din era secundară? Ați auzit, desigur, despre calacant...
— Desigur, încuviință Toma, aprinzîndu-și o țigară. Vocea lui suna însă atît de puțin convingător, încît Marie socoti necesar să insiste:
— Ei bine, peștele acesta straniu, descoperit în 1938 lîngă coastele Africii, trăia și acum trei sute de milioane de ani, după cum o dovedesc exemplarele fosile găsite de paleontologi. Cam aceeași ar trebui să fie vechimea șarpelui de mare". Prezența procedeului „vechi" al silogismului explicit, într-un S.F. de dată recentă, își pierde caracterul unui argument *de datare.* Într-adevăr, după 1954, deși a făcut numeroase experiențe pregătitoare, S.F.-ul românesc recuperează întreaga istorie anterioară a genului.

realist, care a luat forma unei naraţiuni capabile să exprime o dorinţă sau o temere, cu ajutorul unor elemente împrumutate din (pseudo) ştiinţă sau (pseudo) tehnică.

După cum am văzut, baza realistă invocată în definiţie poate fi coerentă şi clară în S.F.-ul vechi, care lucrează cu toate elementele progresiei silogistice, şi eliptică în cazul S.F.-ului modern, iar semnele *minus* şi *plus* pot exprima atît o valoare temporală, în romanul S.F. arheologic, în *time-opera* sau în anticipaţie, cît şi una ideologică sau morală, şi atunci distincţia se face între *contra-utopie* şi anticipaţia normală sau optimistă, între S.F.-ul de dreapta, conservativ sau reacţionar şi cel progresist.

V. SISTEMUL DE RELAȚII

1. Relația știință — S. F.

Dacă pînă la sfîrșitul secolului XIX literatura S.F. putea fi considerată ca un sub-gen sau ca o variantă a literaturii de aventuri, a utopiei sau a prozei fantastice, după această dată ea se individualizează, exprimînd o voință din ce în ce mai puternică de a se transforma într-un gen literar de sine stătător.

Ceea ce a ajutat-o să realizeze această emancipare a fost, nu încape nici o îndoială, *elementul științific* la care a făcut apel. Dar ca în cazul ingenioaselor manevre de strategie socială, ca atunci cînd un partid sau o clasă se aliază cu o altă forță pentru ca, după ce și-a consolidat poziția, să-și schimbe atitudinea față de ea, literatura S.F. și-a tratat partenerul după aceeași lege inflexibilă a alianțelor trecătoare.

În general sînt posibile patru tipuri de atitudine științifică: *vulgarizarea* (sau *popularizarea*), *anticipația*, *viitorologia* (*futurologia* sau *prospectiva*) și *extrapolarea* [1].

Prin *vulgarizare* se înțelege răspîndirea în mase a unor cunoștințe științifice, într-o formă accesibilă. Vulgarizarea „povestește" lucruri existente, avînd prin urmare un grad maxim de certitudine și un nivel de ficțiune zero.

Anticipația propune „un model de viitor posibil, construit în mod logic, al cărui grad de certitudine nu a fost încă stabilit (definiție adoptată după Ozbekhan)" [2].

Ca grad de certitudine, anticipația se deosebește de *prognoză* — „o afirmație probabilistică asupra viitorului,

---

[1] Henri Baudin, op. cit., p 20.

[2] Erich Jantsch, *Prognoză tehnologică*, Editura Științifică, București, 1972, p. 21.

cu un grad de certitudine relativ ridicat" — și de *prezicere* — „o afirmație referitoare la viitor, avînd un caracter apodictic (neprobabilistic) și un grad de certitudine absolut" [3].

Constituită în știință, *viitorologia* (prospectiva) reprezintă un ansamblu de cercetări cu privire la evoluția viitoare a umanității, care permite desprinderea unor elemente de previziune. Pionierii acestei discipline sînt Ossip K. Flechtheim, unul dintre editorii scrierilor politice ale Rosei Luxemburg, și Robert Jungk, cunoscut pentru lucrarea sa din 1952, *Die Zukunft hat schon begonnen* [4].

În cadrul viitorologiei, Ossip Flechtheim distinge o învățătură a prognozelor și a proiecțiunilor (care amintește mai mult de știința pură și de metodele ei analitic-empirice), o teorie a programării și a planificării (care, prin momentele ei practice, amintește de știința aplicată și de tehnică) și o sinteză a viitorului (*synopsis*, care joacă rolul speculativ al filozofiei) [5].

Nu este greu de observat că relația cea mai eficientă dintre viitorologie și literatura S.F. se stabilește în primul rînd la nivel speculativ. Și viitorologia și literatura S.F. oferă modele prospective, iar pentru viitorologie, literatura S.F. este o „popularizare" cu un grad ridicat de ficțiune. De aceea, nu puțini sînt viitorologii care consideră S.F.-ul un instrument de lucru al disciplinei lor, comparabil cu celelalte metode intuitive utilizate (*brainstorming*, *metoda Delphi* etc.).

În fine, *extrapolarea* reprezintă, ca și în matematică, determinarea mărimii unei valori, dincolo de o limită cunoscută, prin deducție sau prin analogie.

---

[3] Idem, op. cit., p. cit.

[4] După Ossip Flechtheim, „Futurologia trebuie să dea un răspuns la cele cinci «challenges» care amenință omenirea — ea trebuie să-și aducă contribuția la eliminarea războiului și la instituționalizarea păcii ; la înlăturarea foametei și a sărăciei în lumea a treia și la stabilizarea cifrei populației ; să pună capăt exploatării sălbatice a naturii și să apere natura și pe om de el însuși ; să contribuie la eliminarea exploatării și a asupririi și la democratizarea statului și a societății, să contribuie la reducerea depersonalizării și înstrăinării și la formarea unui homo humanus nou și creator". În *Futurologie, Der Kampf um die Zukunft*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1972, p. 8.

[5] Ossip K. Flechtheim, op. cit., p. 19.

Ca povestire, spre deosebire de vulgarizare, extrapolarea are un nivel de ficţiune maxim şi un grad de certitudine imposibil de determinat, dar situat în jurul valorii zero.

Aplicate la literatură şi regrupate, aceste patru atitudini conduc la clasificaţia de tip Michel Butor sau Darko Suvin.

Vulgarizarea şi anticipaţia reprezintă o literatură S.F. de gradul I, a posibilului, sau o literatură cu model direct ; prospectiva şi extrapolarea pot fi întîlnite ca literatură S.F. de gradul II, cu model indirect sau probabil.

Nivelul de certitudine decurge în acest caz dintr-o atitudine diferită faţă de ştiinţă. Vulgarizarea şi anticipaţia presupun o legătură strînsă, prospectiva şi extrapolarea utilizează elementul ştiinţific ca premisă îndepărtată şi uneori ca *alibi*.

Prin vulgarizare, literatura S.F. tinde să-şi anuleze identitatea, ca literatură, pierzîndu-se în „ştiinţă". Prin extrapolare ea îşi extinde domeniul pînă la graniţa cu fantasticul, fiind mereu la un pas de a trece peste ea.

Pentru primul tip de atitudine, exemplele cele mai convingătoare le oferă, desigur, Jules Verne (1828—1905). Înainte de a da sugestii în legătură cu o anumită ordine a lumii, romanele sale, considerate şi numite, cu un termen general, *ştiinţifice*, sînt împănate de elemente de popularizare şi de enciclopedie.

În *Călătoria spre centrul Pămîntului* (1864) întîlnim o descriere amănunţită a aparatului Ruhmkorff, clasificări mineralogice, lecţii de geologie şi de paleontologie. *De la Pămînt la Lună* (1865) reprezintă o adevărată sinteză a unor cunoştinţe de balistică, de astronomie, de selenografie, matematică sau chimie, iar capitolul IV din *Imprejurul Lunii* (1870) seamănă, spre disperarea lui Michel Ardan şi, poate, a cititorilor, cu o lecţie amănunţită de algebră, la sfîrşitul căreia se ajunge la viteza ce trebuie imprimată unui corp pentru ca acesta să poată învinge forţa de atracţie a Pămîntului. În *20.000 de leghe sub mări* (1870) ni se oferă date despre suprafaţa corpului omenesc, despre cantitatea de oxigen pe care o respiră un om într-o oră, despre compoziţia apei de mare, suprafaţa totală a apelor şi a pămîntului, despre viteza de propagare a sunetului în apă, despre

cantitatea de sare cuprinsă în apele marine ale globului terestru (4.500.000 leghe cubice care, repartizate uniform, ar acoperi pămîntul cu un strat de 10 m. înălţime), despre numărul de ouă pe care le poate depune o stridie (două milioane), la care trebuiesc adăugate prelegerile amănunţite de ihtiologie şi de prezentare a florei marine. În *Robur Cuceritorul* (1886) sînt introduse pagini de istorie a experienţelor cu dirijabile şi cu aparate mai grele decît aerul, informaţii în legătură cu viteza de zbor a rîndunicii şi, din nou, date referitoare la suprafaţa totală a apelor şi a uscatului, iar în *Stăpînul lumii* (1904), alături de descrierea lacului Erie şi a cascadei Niagara, descoperim o informaţie privitoare la cea mai lungă şosea în linie dreaptă din lume (şoseaua japoneză dintre Nikko şi Namode, 82 km).

În fine, cine poate uita erudiţia ihtiologică a valetului Conseil, din *20.000 de leghe sub mări*, mulţimea unităţilor de măsură (leghe, picioare, coţi, degete, mile), pateticul elogiu făcut de căpitanul Nemo electricităţii („Există un element puternic, ascultător, rapid, uşor de mînuit, bun la toate şi care domneşte pe vas ca un stăpîn. Totul se face cu ajutorul lui. El mă luminează, mă încălzeşte şi e sufletul marinarilor de pe *Nautilus*. Acest element este electricitatea."), mica problemă de aritmetică a profesorului Aronnax (Conseil „Avea treizeci de ani şi vîrsta lui faţă de a mea era ca cincisprezece faţă de douăzeci. Cer iertare dacă spun în felul acesta că aveam patruzeci de ani."), sau precizia relatărilor din primele pagini ale romanului, care dau impresia că totul a fost trecut printr-un imens ochi de inginer :

> „La 13 aprilie 1867, pe o mare liniştită, bătută de un vînt uşor vasul *Scoţia* se găsea la 15°12′ longitudine şi 45°37′ latitudine. El mergea cu o viteză de treisprezece noduri şi patruzeci şi trei de sutimi, împins de cei o mie de cai putere ai săi. Zbaturile loveau marea cu o regularitate perfectă. Corpul vasului era afundat cu şase metri şi şaptezeci de centimetri, deplasînd un volum de şase mii şase sute douăzeci şi patru metri cubi".

Caracteristică pentru literatura S.F. de gradul I este şi prezenţa insistentă a *elementului anticipativ*, care nu are un caracter exclusiv tehnic sau ştiinţific, aşa cum ne-am

aştepta, ci poate cuprinde aproape toate aspectele pe care le presupune existenţa umană [6].

Un inventar al anticipaţiilor tehnice din literatura S.F. ar produce o impresie extraordinară, dînd iluzia meritului întîietăţii şi al invenţiei. La un prim examen, acest inventar ar putea fi echivalat cu o listă de brevete sau cel puţin cu lucrarea lui Polidor Virgilius, *De rerum inventoribus*, apărută la Viena, în anul 1499.

Iată cîteva exemple alese aproape la întîmplare.

În *Istoria adevărată* a lui Lucian din Samosata este descris un „aparat" miraculos (fîntîna regelui Endymion), care aminteşte, prin performanţele lui, de televiziunea din zilele noastre.

Dacă facem abstracţie de numeroasele sale ironii (între care arma de vînătoare cu ajutorul căreia se pot împuşca porumbei fripţi), vom descoperi şi la Cyrano de Bergerac o anticipaţie similară. Ajuns în Lună, povestitorul primeşte din partea unui demon un fel de carte în formă de casetă, prevăzută în interior cu o maşinărie de ceasornic. Cînd limba casetei este deplasată în dreptul capitolului ales, maşinăria produce o muzică elocventă, care este limba locuitorilor din Lună.

În cărţile scriitorilor moderni, anticipaţiile S.F. sînt mult mai amănunţite, mergînd de la ideea grandioasă, industrială, la lucrul mărunt, cotidian.

În *Steaua roşie* (1907), Al. Bogdanov descrie un motor atomic de rachetă şi o fabrică de fire sintetice. În *Oceania-*

---

[6] Spre deosebire de *elementul anticipativ*, *anticipaţia*, cu care acesta nu trebuie confundat, este o specie a literaturii S.F., în care acţiunea se situează într-un viitor de care luăm cunoştinţă prin vis, printr-un aparat, printr-o călătorie a povestitorului sau prin relatarea unui călător care soseşte din viitor. Exemplele cele mai cunoscute ale acestei specii sînt: *The memoires of the twentieth century...* (1733), de S. Madden, *The reign of George VI, 1900—1925* (1763, anonim), *L'an deux mille quatre cent quarante, rêve s'il en fût jamais* (1771), de Louis-Sébastien Mercier sau *Le vingtième siècle* (1882), de Albert Robida. La noi specia este ilustrată de Demetriu G. Ionnescu prin *Spiritele anului 3000* (*Impresiuni de călătorie*) (1875). Datorită probabil caracterului prea convenţional al pretextului (de cele mai multe ori *visul*), anticipaţia, foarte la modă în secolul XIX, dispare ca formă romanescă şi se refugiază în viitorologie sau în articolul de ziar.

Pacific-Dreadnought (1913), Al. Macedonski prevede pentru anul 1952 dispariția automobilelor, străzile rulante, instalația de aer condiționat, televiziunea în culori. În *Beyond this Horizon* (1948), Robert A. Heinlein imaginează un pat lichid și țigări care se aprind singure, în momentul în care aerul este „tras" prin ele. Isaac Asimov concepe în *Founaation* (1951) o hîrtie care arde după ce a fost scoasă dintr-un recipient de protecție și care este întrebuințată pentru redactarea documentelor secrete.

Dintre autorii clasici de romane științifico-fantastice, cei mai inventivi sînt, desigur, Kurd Lasswitz și Hugo Gernsback. Primul anticipează în romanul său din 1897, *Auf zwei Planeten*, alimentele artificiale, locuințele transportabile în timpul nopții, pe șosele rulante (Cyrano de Bergerac imaginase și el orașe mișcătoare), telegrafia cu ajutorul undelor luminoase, sateliții artificiali staționari, ajungerea din urmă a razelor de lumină și reconstituirea, în felul acesta, a imaginii trecutului.

Dar probabil că recordul tuturor anticipațiilor îl deține romanul lui Hugo Gernsback, *Ralph 129 C41 +*, adevărat depozit de „invenții". Iată lista cuceririlor științifice și tehnice de care va beneficia omenirea în anul 2260, data la care se desfășoară acțiunea romanului : televiziunea, videofonul, translatorul electronic, gazetele microfilmate, menograful (un aparat care permite dictarea gîndurilor), hipnobioscopul (un aparat de programare a viselor), prelungirea vieții omenești prin conservarea corpului în *permagatol*, tunelul electro-magnetic dintre America și Europa, controlul climei cu ajutorul unor meteo-turnuri, scienticafé-ul (un restaurant în care pofta de mîncare este stimulată artificial, iar alimentele sînt aduse prin conducte elastice spre orificiul bucal al consumatorilor), anularea forței gravitaționale, helio-dinamoforul (bateria solară), mașina electro-automatică de împachetat, bacillatorium-ul (un aparat a cărui întrebuințare este impusă prin lege și care distruge microbii cu ajutorul radiațiilor de *acturium*), fermele de creștere accelerată a plantelor, alimentele sintetice (zahărul, laptele), fabricarea în cantități nelimitate a aurului și argintului, materialele sintetice, obținerea transparenței totale a corpurilor, magnetofonul și radarul, poate cea mai exactă și mai uluitoare anticipație a acestui romancier.

Care este, totuşi, relaţia dintre ştiinţă (sau tehnică) şi elementul anticipativ din literatura S.F.? Are acesta din urmă un caracter şi o valoare profetică?

Pentru a ajunge la o concluzie, să examinăm exemplul tradiţional prin care se urmăreşte de obicei ilustrarea acestei relaţii, *submarinul* lui Jules Verne, din *20.000 de leghe sub mări*.

Căpitanul Nemo este constructorul şi proprietarul unui submersibil (*Nautilus*), propulsat cu ajutorul energiei electrice. Ceea ce ştim cu precizie despre acest aparat se referă la datele lui exterioare şi la amploarea performanţelor sale tehnice. *Nautilus* are o lungime de 70 m. şi un diametru maxim de 8. Suprafaţa lui este de 1.011,45 m^2, volumul de 1.500,2 m^3. Fabricat din plăci de oţel, dispuse în două straturi paralele, el face dovada unei rezistenţe aproape nelimitate. Poate coborî pînă la adîncimea de 16.000 de metri şi se poate deplasa cu o viteză de 50 de mile pe oră. Aparatul acesta face parte din categoria maşinilor totale, care sînt slăbiciunea lui Jules Verne, şi cu ajutorul cărora pot fi eliminate ultimele pete albe din inventarul de cunoştinţe al umanităţii. Condus de căpitanul Nemo, *Nautilus* ajunge la Polul Sud, navigînd pe sub gheţuri, descoperă un tunel de legătură între Marea Roşie şi Mediterană şi permite localizarea Atlantidei.

Dar despre construcţia propriu-zisă a navei, despre motoarele şi despre soluţia tehnică potrivit căreia acestea pot funcţiona, nu primim decît o indicaţie vagă şi „Din descrierea construcţiei tehnice a submarinului cu care căpitanul Nemo a străbătut mările lumii, nici un inginer contemporan n-ar fi putut să înveţe ceva“ [7].

Dar atunci poate că elementul esenţial al unei anticipaţii îl reprezintă noutatea şi prioritatea ideilor.

De fapt, ideea submersibilului, în teorie, în literatură, ca şi în practică este foarte veche. Olandezul Cornelis Drebbel (1572—1634) imaginase un astfel de aparat, împreună cu procedeul de preparare a oxigenului necesar echipajului. Despre submarine se vorbeşte şi în *Noua Atlantidă* (1627) a

---

[7] Martin Schwonke, *Naturwissenschaft und Technik im utopischen Denken der Neuzeit*, în Eike Barmeyer (editor), op. cit., p. 61.

lui Francis Bacon. Submarinul *Turtle*, construit de David Bushnell în anul 1776, a fost utilizat de americani în timpul războiului de independență. În epoca lui Jules Verne, ideea plutea, cum se spune, în aer, fiind chiar experimentată cu succes, tot în Statele Unite, în cursul războiului de secesiune (1861—1865) sau în Germania, de Wilhelm Bauer, în 1850. Mai mult, submarinul americanului Robert Fulton, construit în 1804, purta numele de *Nautilus*, ca și aparatul lui Hallet, expus la Paris în 1858 [8].

Celebru este și exemplul lui Cleve Cartmill care, într-o nuvelă publicată în martie 1944 (*Deadline*), avînd ca subiect războiul dintre două planete, Sixa și Seilla (citite invers, Axis și Allies), descrie o bombă atomică, cu mai mult de un an înainte de exploziile de la Hiroshima și Nagasaki, sau cel al lui Robert A. Heinlein, care în *Waldo* imaginează mîinile mecanice („remote-control manipulator"), folosite astăzi în toate laboratoarele atomice din lume.

Dar și într-un caz și în celălalt, literatura a fost precedată de o idee tehnică, iar Heinlein mărturisește chiar că

---

[8] În România, primele știri despre submarine apar încă din anul 1832, în *Curierul românesc* al lui Ion Heliade Rădulescu. În nr. 64, din 15 sept. 1832, se dau amănunte în legătură cu experiențele inginerului Villeroi, din Nantes, iar în nr. 77, din 30 oct. 1832, aparatul lui Villeroi, numit „*vas de subt apă*" (bateau sous-marin), este descris astfel: „această mașină este făcută în chipul delfinului, lungă de 9 picioare și $7^1/_2$ degete geometrice și lățimea 2 picioare și 6 degete, și adîncimea 3 picioare și 4 degete, are lumină prin ferestre de sticlă cu dăstulă grosime, are atîta aer cît pot să răsufle 2 oameni în voie mai mult de un ceas, iar de va face trebuință să împrospăteze aerul, atuncea trebuie numai să iasă cu vasul deasupra apei. Această mașină în lăuntru să ocîrmuiește cu cîrma făcută în chip de coadă și cu două lopeți, care să asemuiază cu înotătoare aripi de pește. Oamenii care șăd într'acest vas, prin bășici de piele făcute în vîrf ca mînușile tot de piele, pot să apuce cu dînsile în mare sau în fundul mării, lucrurile carele întîmpină. Prin doi saci lungi de piele, făcuți la amîndouă lăturile vasului, cu ajutorul balastului așăzat subt fundul vasului cu așa chip încît poate să fie aruncat afară lesne, și în sfîrșit prin deosebit mehanism, care pînă acum încă este secret, cu lesnire poate să se scufunde în apă și iar să iasă afară cu vasu". Un model perfecționat de „vapor sub-marin", cu un echipaj de 20 de oameni, este descris în revista lui Iuliu Baraș, *Natura*, în nr. 31 din 22 aug. 1862. Un proiect românesc, ulterior submarinului din *20.000 de leghe sub mări*, este citat în *l'Indépendance Roumaine* din 2 iunie 1881. Proiectantul este un anume Traian Theodorescu, iar cel care a prezentat propunerea în Camera legislativă a fost Pantazi Ghica.

și-ar fi cules informațiile și inspirația dintr-un articol publicat în revista *Popular Mechanics*, în anul 1918 [9].

Într-adevăr, se pare că „Autorii de literatură S.F. profită de intervalul de timp, adesea foarte mare, care se scurge pînă cînd o descoperire științifică sau o invenție tehnică ajunge la cunoștința publicului larg“ [10].

Oricîte exemple s-ar da și oricîte excepții ar fi invocate, nu noutatea absolută a unei anticipații și nici analiza ei tehnică, în detalii, determină valoarea unui text S.F. Dacă lucrurile s-ar petrece așa, atunci un fapt extraliterar ar fi decisiv pentru importanța unui gen, ca literatură, și dintr-o analiză a valorilor, a semnificației și a tehnicilor literare, critica S.F. s-ar transforma într-un inventar de „descoperiri“ și de „invenții“.

De fapt, anticipația științifică sau tehnică reprezintă un element de definiție formală a literaturii S.F., care se poate transforma în valoare literară, în funcție de vocația autorului. Ea poate rămîne în text ca element de vulgarizare, se poate transforma în ornament, deci într-un element de decor, poate primi o funcție dinamică, punînd în mișcare intriga și, la nivelul de sus, se poate transforma într-un adevărat personaj. Este cazul mașinilor lui Jules Verne (*Albatrosul* din *Robur Cuceritorul*, *Năluca* din *Stăpînul lumii* și, firește, submarinul *Nautilus*), a căror celebritate se întemeiază nu atît pe amploarea performanțelor tehnice de care sînt capabile, cît pe faptul că raza lor de acțiune depășește orice element tradițional (pămînt, aer, apă) și pătrunde într-un spațiu cu

---

[9] Robert A. Heinlein, op. cit., loc. cit., p. 26. După Heinlein, valoarea acestor profeții literare este echivalentă cu performanța unui individ care, mergînd cu trenul și zărind pe fereastră un alt tren care circulă în sens contrar, pe aceeași linie, ar anticipa o catastrofă feroviară. De altfel, aceasta pare să fie convingerea tuturor teoreticienilor literaturii S.F. Pentru James Blish „o cercetare lucidă a literaturii S.F. sub aspectul profețiilor [...] trebuie să constate că au existat puține preziceri exacte, și în cazul în care totuși au fost, atunci numai pe baza metodei «focului împrăștiat» : dacă timp de o jumătate de secol tragi cu furie în toate direcțiile, trebuie să nimerești cîndva, ceva.“ (op. cit., p. 119). După Jacques van Herp, „Ar fi bine, pentru a calma un anumit entuziasm excesiv, să parcurgem revistele de informații științifice din secolul XIX și de la începutul secolului XX. Am vedea dezvoltate numeroase idei pe care apoi le-au utilizat autorii.“ (op. cit., p. 311).

[10] Vera Graaf, op. cit., p. 14.

o adîncime mult mai mare, spaţiul copilăriei şi al amintirii, parcurs fără întrerupere, de aproape o sută de ani.

A doua atitudine fundamentală (prospectiva, extrapolaţia) este ilustrată de H. G. Wells (1866—1946), pe care Brian W. Aldiss îl consideră „un Shakespeare al literaturii S.F.", iar Pierre Versins, mai simplu, „le Maître".

Care este, în esenţă, diferenţa dintre Wells şi Jules Verne, în raport cu ştiinţa ?

Pentru Jules Verne, tipică este fraza lui Barbicane, din *Împrejurul Lunii* : „să nu afirmăm nimic înainte de-a avea dreptul să afirmăm". Pe Wells, dimpotrivă, îl interesează perspectiva mai îndepărtată, la care se ajunge de cele mai multe ori doar printr-o ştiinţă înscenată sau, de ce nu, printr-o pseudo-ştiinţă. El este de aceea un inventator de teme cu o imaginaţie prodigioasă şi, ceea ce este mai important, cu o mentalitate nouă faţă de *ştiinţa* din literatura S.F.

Dacă facem o comparaţie între romanul lui Jules Verne, *De la Pămînt la Lună* şi *Primii oameni în Lună* (1901), de H. G. Wells, putem constata că ambele texte sînt produsul aceleiaşi aspiraţii şi că ambele anticipează încrezătoare în ideea de progres. Dar în vreme ce la Jules Verne progresul este consecinţa unei acumulări de cantităţi, Wells introduce invenţia, care echivalează cu un salt de calitate. În chip paradoxal, în vreme ce francezul Jules Verne este un evoluţionist, H. G. Wells este, în literatură, un revoluţionar. Pentru a-şi trimite personajele în Lună, Verne nu imaginează o rachetă sau un combustibil deosebit care să justifice propulsia. El porneşte de la datele pe care i le oferă experienţa ştiinţifică a epocii, de la un examen al progresului balisticii aşa încît, prin sporirea dimensiunilor şi în general a efortului tehnologic se poate naşte *Columbiadul*, care este, în rezumat, un tun de dimensiuni colosale.

Wells imaginează în schimb *cavorita*, un material cu ajutorul căruia poate fi anulată forţa de gravitaţie.

Jules Verne îşi plasează proiectilul (care iniţial trebuia să ajungă pe Lună) la o distanţă care să nu întreacă cu mult puterea de apropiere a telescoapelor din vremea sa.

Wells, dimpotrivă, îşi debarcă personajele, triumfător, pe Lună, trecîndu-le printr-un şir de neaşteptate peripeţii.

Se poate spune, de aceea, că Jules Verne îşi deduce Luna, în timp ce Wells şi-o imaginează.

Pe acest demers extrapolativ se întemeiază aproape toate cărţile lui Wells. Ce s-ar întîmpla dacă omul s-ar putea deplasa în timp, în toate direcţiile (*Maşina timpului*, 1895) ; dar dacă ar deveni invizibil (*Omul invizibil*, 1897) ? Ce s-ar întîmpla dacă ar exista marţieni şi dacă aceştia ar invada Pămîntul (*Războiul lumilor*, 1898) ? Ce s-ar întîmpla dacă omul ar putea să-şi accelereze existenţa (*Noul accelerator*, 1901), dacă ar descoperi un aliment sau o substanţă, *heracleoforbia*, care să-i permită să crească (*Hrana zeilor*, 1904) sau dacă spaţiul ar avea *n* dimensiuni (*Oameni ca zeii*, 1921) ?

Cavorita, maşina timpului, formula chimică prin care omul poate trăi mai repede, heracleoforbia, spaţiul cu *n* dimensiuni sînt extrapolări, elemente de ştiinţă convenţională. Literatura S.F. nu se substituie ştiinţei, ea nu inventează şi nici nu descoperă aparate, planete noi sau legi. În schimb, literatura S.F. exprimă speranţa omului că toate aceste lucruri pot fi realizate şi, ceea ce este mai important, făcînd recurs la ştiinţă, ea descoperă o situaţie existenţială nouă, în care omul este din ce în ce mai implicat.

2. Relaţia fantastic — S. F.

Al doilea termen din grupul „S.F.“, care sporeşte dificultatea de înţelegere a conceptului este termenul de *fantastic*.

Confuzia care trebuie de la început înlăturată este aceea, frecventă, dintre *literatura fantastică* şi *S.F.* Ea se întemeiază, desigur, pe observaţia că una dintre filierele S.F.-ului provine din literatura fantastică, în varianta romanului gotic, dar şi pe ignorarea celorlalte izvoare ale literaturii S.F.

În al doilea rînd, confuzia este provocată de existenţa unor specii care adoptă o atitudine nouă faţă de ştiinţă şi de realitate (*heroic-fantasy*) sau de apariţia unor noţiuni care exprimă realităţi ipotetice, aflate la limita raţionalului (hiperspaţiul, facultăţile PSI, percepţia extra-senzorială, P.E.S. etc.).

Din categoria noţiunilor sau aparatelor îndepărtat ipotetice se pot da ca exemplu *anti-materia* (*contraterrene matter*) „inventată“ de Joseph Atterley (George Tucker) în *A Vo-*

yage to the Moon (1827), *apergia* lui Percy Gregg, din *Across the Zodiac* (2 vol., 1880), care anulează gravitaţia şi permite propulsarea unei nave spre planeta Marte, *carburatorul* lui Karel Čapek, din *Fabrica de absolut* (1922) care, eliberînd *absolutul* produce efecte secundare stranii (levitaţia, stările de misticism, capacitatea de a prooroci, telepatia), *anamezonul* lui I. A. Efremov, din *Nebuloasa din Andromeda* (1957) („substanţă cu legăturile mezonice intranucleare distruse, avînd o viteză de eflux apropiată de cea a luminii ; e folosită de astronavă drept combustibil"), *biotransformatorul* utilizat de Clifford D. Simak în *City* (1952), pentru a transforma un om într-o fiinţă jupiteriană, sau de Philip K. Dick, în *The Preserving Machine*, pentru a metamorfoza o partitură muzicală într-un animal (pasărea-Mozard, cărăbuşul-Beethoven, micul animal-Schubert, miriapodul-Bhrams, struţul-Strawinski etc.) sau, în fine, *tratamentul sprung-samser*, imaginat de Roger Zelazny în *This Immortal* (1966), care poate opri dezvoltarea unui organism, provocînd în felul acesta întinerirea artificială.

Ceea ce face ca toate aceste exemple să reprezinte totuşi noţiuni de literatură S.F., nu de fantastic, este, pe de o parte, regia ştiinţifică, iar, pe de alta, faptul că, principial, toate pot fi considerate elemente de anticipaţie.

Chiar atunci cînd regia ştiinţifică lipseşte, (cazul hiperspaţiului sau al biotransformatorului), explicaţia trebuie căutată nu în fantastic, ci într-o atitudine proprie literaturii S.F. :

> „Cîndva, la începuturile literaturii, cineva a inventat o ipoteză, a susţinut-o cu o logică ştiinţifică sau, mai probabil, «pseudo-ştiinţifică» şi i-a convins pe cititori. Odată raţionamentul stabilit, ipoteza este acceptată ca de la sine, face parte din recuzita scriitorului de S.F. şi, pornind de aici, poate fi întrebuinţată de toţi artizanii, fără ca aceştia să fie obligaţi să mai recopieze modul de întrebuinţare" [1].

Confuzia literatură fantastică-literatură S.F. face ca S.F.-ul să fie interpretat ca un fantastic de astăzi (Roger Caillois)

---

[1] Donald A. Wollheim, *Les faiseurs d'univers, La science-fiction aujourd'hui (The Universe Makers*, 1971), Robert Laffont. Paris, 1974, pp. 31—32.

sau ca o variantă a fantasticului, ca un fel al acestuia de a se exprima (Adrian Marino) [2].

În realitate, asemănările dintre cele două tipuri de literatură sînt mult mai mici decît diferenţele.

Baza oricărei definiţii a fantasticului poate fi găsită la Freud, în studiul din 1919 despre „neliniştitor" :

> „...resimţim un efect neliniştitor atunci cînd graniţa dintre fantezie şi realitate este ştearsă, cînd ceva considerat pînă atunci ca fantastic ne apare ca real" [3].

Cercetătorii de astăzi ai fantasticului reiau ideea lui Freud, sistemul său de opoziţii binare, în care noţiunile de *nelinişte*, de *frontieră* sau de *ruptură* joacă un rol decisiv.

Pentru Roger Caillois :

> „...fantasticul înseamnă o întrerupere a ordinii recunoscute, o năvală a inadmisibilului în sînul inalterabilei legalităţi cotidiene..." [4]

Iar pentru Tzvetan Todorov

> „Fantasticul este ezitarea cuiva care nu cunoaşte decît legile naturale pus faţă în faţă cu un eveniment în aparenţă supranatural" [5].

În comparaţie cu fantasticul, literatura S.F. nu cunoaşte această ruptură. Şi fantasticul şi S.F.-ul se pot defini prin felul în care se comportă faţă de un al treilea termen de comparaţie, care este realitatea. Dar în timp ce fantasticul reprezintă o breşă şi, implicit, o agresiune a iraţionalului în real, fantasticul ştiinţific păstrează mereu legătura raţională cu acesta, ceea ce face ca, în cele din urmă, el să se poată transforma, printr-o interpretare adecvată, într-un real. S.F.-ul este un real plauzibil, posibil sau virtual, fantasticul este un ne-real.

Diferenţa dintre cele două mentalităţi poate fi urmărită la toate nivelele, începînd cu acela al motivelor tematice.

---

[2] v. Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare I*, Editura Eminescu. Bucureşti 1973, p. 673—675.

[3] Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, în *Gesammelte Werke XII*, Frankfurt am Main, 1966, p. 258.

[4] Roger Caillois, *În inima fantasticului (Au coeur du fantastique*, 1965), Meridiane, Bucureşti, 1971, pp. 65—66.

[5] Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică (Introduction à la littérature fantastique*, 1970), Editura Univers, Bucureşti, 1973, p. 42.

Nimic mai greşit decît convingerea că există o corespondenţă perfectă între temele fantastice şi cele ale literaturii S.F. În ciuda semnificaţiei lor apropiate sau comune, homunculii, golemul, androizii sînt elemente de fantastic, atîta timp cît se nasc pe o cale iraţională, prin conjuraţie sau printr-o manoperă alchimică. Fiind un produs al raţiunii, robotul aparţine literaturii S.F., pe care nu o părăseşte nici în clipa în care se comportă haotic, iraţional, întorcîndu-se împotriva creatorului.

Sînt teoreticieni care se întreabă dezorientaţi cum pot fi deosebite temele fantastice de cele S.F., cum se poate determina ce este fantastic şi ce este science fiction în *Frankenstein*, de exemplu. Cu toată mizanscena gotică, schimbarea de mentalitate face din androidul lui Frankenstein un personaj plauzibil şi din romanul lui Mary Shelley o lucrare de pionierat a literaturii S.F.

Demonstraţia a fost făcută de Brian W. Aldiss :

> „În capitolul trei, Victor Frankenstein merge la Universitate şi consultă doi profesori. Primului, un bărbat pe nume Krempe, care este profesor de filozofie a naturii, el îi destăinuie cum setea de cunoaştere l-a condus la operele lui Cornelius Agrippa, Paracelsus şi Albertus Magnus. Krempe îl ia peste picior : «Trăzniţii aceştia din care te-ai înfruptat cu atîta lăcomie sînt vechi de o mie de ani !» Aceasta este o obiecţie modernă ; antichitatea nu mai reprezintă cea mai înaltă curte la care putem face apel.
> Frankenstein frecventează un al doilea profesor, un oarecare Waldman, care predă chimia. Waldman îi condamnă pe vechii profesori care «au promis imposibilul şi nu au realizat nimic». El vorbeşte în schimb despre cei moderni, care folosesc microscopul şi retorta şi îl converteşte pe Frankenstein la modul lui de a gîndi. În chip simbolic, Frankenstein întoarce spatele alchimiei şi trecutului, îndreptîndu-se spre ştiinţă şi spre viitor...". În concluzie, „Concepţia din *Frankenstein* se sprijină pe ideea cvasi-revoluţionară că Dumnezeu este retras sau absent din actul creaţiei. De aceea, omul este liber să-şi creeze propria lui sub-viaţă" [6].

Iar aceasta nu este o idee fantastică, ci o idee S.F.

Aceleaşi diferenţe pot fi stabilite şi în cazul în care examinăm calitatea *spaţiului* sau a *timpului* în cele două genuri de literatură.

Spre deosebire de spaţiul S.F., care reprezintă o prelungire virtuală şi adesea alegorică a spaţiului real (insula uto-

---

[6] Brian W. Aldiss, op. cit., pp. 24—26.

pică, planeta, universul paralel), spaţiul fantastic este fundamental nealegoric, închis (castelul gotic, casa Usher, castelul din Carpaţi), profund (subterana, pivniţa), izolat (trecerea real-fantastic presupune regie, iniţiere, trucaj), instabil.

Timpul fantastic este, în principiu, un trecut de esenţă magică. Timpul S.F. preferă viitorul şi implică o atitudine, angajamentul (Huxley, Orwell, Pohl), profeţia (Jules Verne, Hugo Gernsback), evaziunea (*opera spaţială*, *fantezia eroică*) [7].

La nivelul lecturii, în timp ce fantasticul refuză citirea cu sens dublu, ceea ce presupune din nou etanşeitatea perfectă şi ruptura faţă de realitate, literatura S.F. admite o interpretare alegorică şi, pe acesată cale, o legătură mai profundă cu contextul real.

Pe scurt, fantasticul este o atmosferă, un decor cu precădere psihic, o tensiune întreţinută printr-o tehnică şi, poate, o estetizare a fricii. Prin mentalitatea ei, literatura S.F. reprezintă o estetizare a curiozităţii. Ambele sînt ficţiune, dar în timp ce fantasticul este o revelaţie cu accentul pus pe iraţional, S.F.-ul este o deducţie, un produs al raţiunii, care nu renunţă la această esenţă nici în momentele de sofisticare sau de joc.

3. Relaţia basm — S. F.

Orson Wells aplică literaturii ştiinţifico-fantastice denumirea de „folclor atomic" şi sînt cazuri în care deosebirea dintre un *basm* şi o *povestire S.F.* pare să se reducă la cîteva amănunte lipsite de importanţă.

În capitolul cinci din *Starswarm* (1964), de Brian W. Aldiss, din cauza erorii unui transmiţător de materie personajul principal ajunge pe planeta *Glumpalt*, unde este vîndut ca sclav unui negustor cu cinci ochi, patru mîini prevăzute cu cleşti şi blană verde pe picioare. Pămînteanul scapă de acest monstru printr-un truc des întrebuinţat în basmele orientale şi aplicat şi de Boccaccio în *Decameronul* (VII, 9). El se urcă într-un copac şi simulează că zăreşte de acolo

[7] Gérard Cordesse, *Fantastique et science-fiction*, în *Du fantastique à la science-fiction américaine*, p. 46.

cum stăpînul său fuge și îl părăsește. Curios, negustorul repetă experiența fiind convins că fuga (reală) a sclavului său trebuie interpretată ca o iluzie. Puțin mai tîrziu, pămînteanul se întîlnește cu un fel de crab-păianjen poliglot, descoperă niște pietre anti-gravitaționale, este prins de un *ungulph* care îl aruncă într-o prăpastie, de unde însă poate ieși numaidecît cu ajutorul pietrelor. Ungulphul îl ia drept vrăjitor, îi dăruiește fata în schimbul unui praf despre care pămînteanul afirmă că ar avea calități magice și ar conferi celui care îl folosește nemurirea. Apoi ungulphul descoperă șiretlicul, pornește în urmărirea pămînteanului, dar acesta reușește să scape în ultima clipă, ajungînd la o rachetă care îl va transporta spre planeta natală.

Pornind de la astfel de texte s-au făcut numeroase încercări de a reduce literatura S.F. la un număr fix de situații sau de șabloane, din convingere sau din dorința de a-i dovedi, și pe această cale, precaritatea.

În prima categorie poate fi încadrată și opinia italianului Franco Ferrini :

> „...pornind de la examinarea tuturor povestirilor S.F., s-ar putea întrevedea fără ezitare un tip structural unic, o singură istorisire «reală», spre care converg toate celelalte, și după modelul lui Propp s-ar putea chiar reconstitui o singură fabulă-arhetip a literaturii S.F." [1].

Pentru Franz Rottensteiner

> „S.F.-ul tipic este un fenomen colectiv, cu un număr de trucuri bine stabilite, cu elemente de acțiune, personaje fixe și teme care sînt repetate la nesfîrșit și combinate între ele, cu mici variațiuni, de la povestire la povestire și chiar de la autor la autor" [2].

---

[1] Franco Ferrini, *Che cosa è la fantascienza, Ubaldini* Editore, Roma, 1970, p. 148. Un punct de vedere asemănător este susținut în România de Voicu Bugariu : „S-a spus destul de des despre literatura de *science-fiction* că este o prelungire modernă a basmului. Afirmația aceasta a fost făcută însă mai mult în treacăt, fără argumente. O examinare structurală cît de sumară duce însă spre dovezi foarte serioase. O astfel de examinare propun însemnările de față, a căror metodă constă în adaptarea unora dintre analizele lui V. I. Propp din *Morfologia basmului...*", V. Bugariu, *Un gen monotipic ?*, în *Incursiuni în literatura de azi*, Editura Eminescu, București, 1971, p. 168.

[2] Franz Rottensteiner, *Erneuerung und Beharrung in der Science Fiction*, în Eike Barmeyer (editor), op. cit., p. 340.

John Sladek întocmește chiar o listă de 14 subiecte stereotipe, care ar rezuma întregul S.F. :

„1. Super-copilul telepat.
2. Robotul (sau extraterestrul mucilaginos) care salvează o viață.
3. În războiul de o mie de ani al Imperiului pangalactic împotriva vulvilor, cosmonautul Jake întreprinde tocmai un zbor de rutină, cînd dintr-o dată...
4. Mașina timpului îl transportă pe erou în anul...
5. *1984* [3] re-reexaminat.
6. Ochii cenușii ca oțelul ai eroului întrezăresc soluția unei probleme tehnice care o va salva pe fată, nava cosmică și chiar Pămîntul.
7. *Ceilalți* îi asupresc cu cruzime pe pămîntenii transformați în sclavi, pînă cînd eroul le descoperă punctul vulnerabil ținut secret.
8. Pe stația spațială unul dintre noi este în realitate un android care vrea să ne distrugă pe toți.
9. Computerul principal face o singură greșeală măruntă.
10. Ultimul om de pe Pămînt.
11. Neo-feudalism, după Marele Război Atomic.
12. Eroul, care tocmai s-a trezit dintr-o hibernare de o sută de ani, este cerut de urgență.
13. Hăituit de poliția robotică în uniforme negre, găsește adăpost la mișcarea subversivă, o asociație secretă de bătrîni cumsecade și de fete drăguțe, acea mișcare pe care, cît timp a fost Președinte a încercat zadarnic să o nimicească.
14. Salt într-un univers paralel“ [4].

De fapt, oricît ne-am strădui să întocmim astfel de liste, oricît le-am aduce completări, ele rămîn pînă la urmă inexpresive [5].

Într-o nuvelă de Isaac Asimov, din *The Martian Way* (1955), doi copii capturează două animale mici, rătăcite în grădina casei. Copiii ar vrea să se angajeze la un circ și speră să fie primiți cu aceste animale pe care deocamdată le țin într-o colivie și le hrănesc pe ascuns cu mîncare furată de la bucătărie. În timpul acesta, părinții copiilor așteaptă o navă din cosmos și niște ființe străine, care vor să cumpere cărbuni și petrol. Cînd află că fiii lor sînt în posesia unor

---

[3] *1984* este titlul contrautopiei lui George Orwell.

[4] Apud Manfred Nagl, *Science Fiction in Deutschland*, Tübinger Vereinigung für Volkskunde, Tübingen Schloss, 1972, p. 10.

[5] v. o listă asemănătoare de 15 subiecte la Lino Aldani, *La fantascienza*, Editrice La Tribuna, Piacenza, 1962, pp. 11—12.

animale ciudate, părinții iau hotărîrea de a le ucide, dar își dau seama, în ultimul moment, că este vorba, de fapt, de ființele raționale cu care intraseră în contact. „Animalele" sînt puse în libertate și, odată întoarse pe racheta lor, ele își amintesc cu oroare că ar fi putut sfîrși într-un circ :

„— Spune și tu, ce nerușinare !
— Cum așa ? Ce ai fi făcut tu, dacă l-ai fi găsit *pe el*, în lumea *noastră* ? Dacă l-ai fi găsit pe Pămînt, cu antenele lui roșii, cu cele șase picioare, cu crusta lui și cu toate celelalte ?"

În acest text, după o schimbare spectaculoasă de perspectivă, avem revelația unei identificări de sisteme logice, și la sfîrșitul lecturii constatăm surprinși că toți gîndim la fel și că o poveste cu extratereștri poate deveni o poveste despre orice fel de rasism.

Întrebarea este în care din cele 14 capitole tematice ale lui John Sladek poate fi încadrată povestirea de mai sus ? Firește, nicăieri, dacă ceea ce urmărim să încadrăm este *semnificația.*

Redusă la *subiect* sau la *relație*, toată literatura devine schematică și rizibilă, nu numai literatura S.F. Într-o istorie a romanului polițist, Julian Symons constată (desigur în glumă) că *Scufița roșie* reprezintă „un caz interesant de deghizare, combinat cu o tentativă de omor", iar în *Brave new World* (1932), de Aldous Huxley, un personaj (inginerul de suflete) rezumă astfel tragedia lui Shakespeare, *Romeo și Julieta* : „Un tată și o mamă care — grotesc porcărie — au constrîns-o pe fiica lor să accepte un bărbat pe care ea nu-l dorea ! Și proasta nu spune pe față că are, cel puțin în acel moment, pe un altul pe care îl preferă !"

Nici un gen literar nu poate fi judecat după numărul de scheme la care se reduce, cu atît mai mult cu cît propozițiunile tematice sînt formulate de obicei de la nivelul operelor de serie.

Și totuși, există un fond de noțiuni comune, o mentalitate a autorului de S.F., diferită de toate celelalte, dar asemănătoare cu mentalitatea de lucru a creatorului de literatură populară. Situațiile acestea sînt comparabile cu ceea ce în teoria basmului poartă numele de *stereotipie* sau de *loc comun.*

Iată-le pe cele mai ușor de recunoscut :

1. Ticul verbal, care sugerează un sistem nou de relații mitologice sau sociale. În *Norul lui Magelan* (1955), de Stanislaw Lem, un astronaut jură „pe nucleele vechilor atomiști", în *The Stars Like Dust* (1951), de Isaac Asimov, personajele jură „pe Galaxie", iar la E. E. Smith, în ciclul *Lensman*, „pe Clono".

2. Un sistem monetar generalizat, avînd ca unitate principală *creditul*, apare la E. E. Smith, în Imperiul Isher, creat de A. E. van Vogt, în romanele galactice ale lui Asimov sau la Roger Zelazny, în *Isle of the Dead* (1969).

3. Recurența noțiunilor de *hiperspațiu* sau *hiperimpuls* și utilizarea largă a *facultăților psi* (telepatia, teleportarea, telekineza), pe care nimeni nu se mai gîndește să le explice.

4. Preluarea conceptului de *cosmic group* sau *cosmic mind* (o unitate telepatică, realizată de un număr restrîns de indivizi sau de o întreagă specie) de la Olaf Stapledon (*The Star Maker*, 1937) și utilizarea lui în *Childhood's End* (1952), de Arthur C. Clarke (*overmind*) sau în *The Cosmic Rape* (1958), de Theodor Sturgeon.

5. Enunțarea unor „legi S.F.", pe care le respectă apoi majoritatea scriitorilor. Din această categorie fac parte cele trei reguli ale roboticii, inventate de Isaac Asimov, sau legea absenței vieții pe planetele cu sori dubli, citată și de Lem în *Solaris* (1961) și formulată astfel de I. A. Efremov în *Nebuloasa din Andromeda* (1957) : „Planetele stelelor duble sînt de obicei lipsite de viață din pricina neregularității orbitei lor".

6. Exemplul cel mai elocvent prin care poate fi ilustrată o mentalitate de creație apropiată de cea folclorică este relativa absență a sentimentului de proprietate literară, însoțită de un neobișnuit sentiment de solidaritate și de o remarcabilă conștiință de grup.

Jules Verne continuă în *Le sphinx des glaces* (1897) povestirea lui E. A. Poe, *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (1837), pe care o consideră incompletă.

Jean de La Hire își trimite personajele din *Le mystère des XV* (1911) pe planeta Marte, unde se află marțienii lui H. G. Wells, iar în *Les grandes aventures d'un boy-scout* (1926), același scriitor descrie o colonie franceză de pe pla-

neta Marte, ai cărei membri s-au putut deplasa aici în timpul lui Ludovic al XIII-lea, datorită aparatelor lui Cyrano de Bergerac.

In fine, în *Reîntîlnirea cu Griffin* (1962), Mihu Dragomir îşi imaginează ce s-ar întîmpla cu omul invizibil din romanul lui Wells, după 500 de ani, iar în povestirea *Întîlniri în timp* (1963), devenită ulterior *...Un fel de spaţiu*, Ion Hobana utilizează atmosfera şi unele situaţii din *Maşina timpului*, de H. G. Wells, care este vizitat la el acasă, în anul 1894.

Pornind de la toate aceste observaţii nu s-ar putea oare ajunge la un S.F. colectiv, realizat printr-un efort de unificare al tuturor autorilor ?

> „Să ne imaginăm acum că un anumit număr de autori, în loc să descrie la întîmplare şi foarte repede oraşe care să se confunde mai mult sau mai puţin între ele, s-ar apuca să fixeze ca decor al povestirilor lor un singur oraş, numit, situat cu precizie în spaţiu şi în viitor ; că fiecare va ţine seama de descrierile oferite de ceilalţi, pentru a introduce ideile sale noi. Acest oraş ar deveni un bun comun, avînd acelaşi prestigiu ca oricare oraş antic dispărut ; puţin cîte puţin, cititorii vor da acest nume oraşului pe care îl visează şi îl vor modela după imaginea lui“ [6].

Basmul a realizat de mult această monotipie ; în S.F. nu vom descoperi decît o stereotipie parţială, pe care operele ambiţioase reuşesc s-o evite, ca în cazul oricărui gen cu adevărat literar.

Asemănarea dintre basm şi S.F. se întemeiază pe o năzuinţă comună : nevoia omului de a-şi satisface şi de a exprima dorinţe sau temeri colective, „să se deplaseze într-o clipită, să se facă nevăzut, să acţioneze de la distanţă, să se metamorfozeze după plac, să-şi vadă treaba îndeplinită de animale-slugi sau de sclavi supranaturali, să poruncească duhurilor şi elementelor naturii, să posede arme invincibile, alifii eficace, saci fără fund, filtre irezistibile, să scape, în sfîrşit, de bătrîneţe şi de moarte“ [7].

Dar relaţia basm-S.F. nu poate fi redusă la atît. În esenţă, toate situaţiile enumerate mai sus exprimă un decalaj între

---

[6] Michel Butor, op. cit., loc. cit., p. 193.

[7] Roger Caillois, *De la basm la povestirea ştiinţifico-fantastică*, în *Antologia nuvelei fantastice*, Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 23.

o dorință și ceea ce poate fi realizat la un moment dat, într-un anumit context de viață. Asemănarea dintre basm și S.F. încetează în momentul în care ele numesc posibilitatea de desființare a acestui decalaj. În timp ce basmul apelează la miraculos și la feeric, S.F.-ul recurge la rațional și (la limită) la ceea ce este virtual științific (pseudo-științific). Convenția basmului, magică și rituală în punctul de plecare, presupune un aranjament schematic al situațiilor ; fiind științifică sau tehnică, convenția S.F.-ului are în vedere situații virtual-realiste, nelimitate ca număr și prin aceasta diverse. Frecvența repetiției sau stereotipia sînt invers proporționale cu numărul situațiilor care urmează să fie dramatizate.

În comparație cu basmele, prin numărul mare de specii, de teme și de motive, literatura S.F. tinde spre o configurație ireductibilă, de tip romanesc, și în înțelesul acesta ea nu este cu mult mai stereotipă decît literatura *main-stream.*

VI. SPECIILE

1. Opera spaţială

Opera sau *epopeea spaţială* (*space opera*) este forma tipică de S.F. practicată în Statele Unite ale Americii spre sfîrşitul anilor '20 şi în tot cursul epocii numite „de aur" (aproximativ 1937—1945), cînd apar în revistele *pulp* un număr de texte considerate azi clasice, *Triplanetary*, din ciclul *Lensman*, de E. E. Smith (*Astounding*, 1933), *The Legion of Space*, de Jack Williamson (*Astounding*, 1934) sau *The Star Kings*, de Edmond Hamilton (*Amazing*, 1947).

Principalul reprezentant al speciei, judecată global, poate fi considerat Edgar Rice Burroughs (1875—1950), autorul celebrei serii *Tarzan* şi al unor cicluri S.F. despre Marte, Pellucidar (ciclul subteran), Lună şi Venus, traduse în peste şaizeci de limbi.

Inspirîndu-se dintr-o literatură în care accentul cade pe aventura în stare pură, din Walter Scott (*Ivanhoe*), din *Odiseea* şi din povestirile de tip *western* [1], E.R.B. inaugurează, în comparaţie cu Jules Verne şi cu H. G. Wells, al treilea drum al literaturii S.F. [2].

Iată ce cuprind, pe scurt, romanele din seria *Venus* :

> Temerarul Carson Napier, eroul întregului ciclu, născut în India şi crescut de hindusul Chand Kabi, care îi dezvoltă capacitatea de a proiecta la distanţă gîndurile şi imaginea obiectelor pe care le priveşte, se stabileşte în America, după împlinirea vîrstei de 11 ani. Aici, Carson Napier învaţă boxul şi înotul, participă la mai multe concursuri pe care le cîştigă, cucereşte titlul de campion al Cali-

---

[1] I. şi G. Bogdanoff, *La Science-fiction*, Seghers, Paris, 1976, p. 83 : „Nu ne putem opri să nu vedem aici o reluare a temelor epice legate de cucerirea vestului american, exodul spre aur fiind înlocuit de cucerirea stelelor, indienii de extratereştri şi «Coltul 45» de faimosul pistol dezintegrator".

[2] V. Jacques van Herp, op. cit., pp. 35—36.

forniei la categoria semi-uşoară şi se ilustrează ca un excelent luptător. Datorită aptitudinilor dobîndite în India, el intră în contact telepatic cu romancierul E.R.B., căruia îi va transmite aventurile de pe planeta Venus *(Amtor)*.

În primul volum al ciclului, *Pirates of Venus (1934)*, Carson Napier construieşte o rachetă de 16 tone, cu care decolează de pe insula Guadelupa, în intenţia de a ajunge pe planeta Marte. Datorită unei erori de calcul (ignorarea forţei de atracţie a Lunii !), eroul se va îndrepta însă spre Venus. În apropierea acestei planete, el va îmbrăca un costum de protecţie îmblănit, se va înarma cu o pereche de ochelari şi cu un rezervor de oxigen şi va sări cu paraşuta. Dar, firesţe, atmosfera de pe Amtor este perfect respirabilă, aşa încît personajul nostru se va putea mişca nestingherit.

Ajuns pe o insulă din *Vepaja*, într-un oraş construit în copaci de 2.000 de metri înălţime, Carson Napier este găzduit în locuinţa regelui Mintep, de a cărui fiică, prinţesa (*janjong*) Duare, se îndrăgosteşte. În ciuda apucăturilor şi a tehnologiei de tip feudal, locuitorii din Vepaja sînt nemuritori, datorită unui ser care trebuie administrat o dată la fiecare doi ani. După un timp, prinţesa Duare este răpită de *thorişti*, un popor barbar, care disprefuieşte activitatea spirituală şi care doreşte să obţină cu forţa serul nemuririi. Carson Napier cade şi el în mîna thorişţilor, dar transportat pe o navă reuşeşte să organizeze o revoltă şi s-o salveze pe fată cu ajutorul oamenilor-pasăre *(voo klangan)*. În ultima clipă însă, oamenii-pasăre se răzgîndesc şi o predau din nou pe Duare thorişţilor.

În *Lost on Venus* (1934), Carson Napier, făcut iarăşi prizonier, este chinuit de thorişti în „camera cu şapte uşi", păzită de un *tharban* (animal de pradă, prevăzut cu dinţi, foarfeci şi cu un imens ochi pedunculat). Dar eroul scapă şi de aici, împreună cu prinţesa Duare. În oraşul *Morov*, unde regele Skor prepară oameni-morţi, cu ajutorul sîngelui celor vii, Carson Napier salvează o altă prinţesă, pe Nalte. În *Havatoo*, Carson, Nalte şi mai tîrziu Duare sînt examinaţi de o comisie eugenică, formată dintr-un biolog, un psiholog, un chimist, un fizician şi un soldat. Găsindu-l inutil pentru societatea lor, cei cinci hotărăsc uciderea lui Carson. Datorită însă cunoştinţelor sale de astronomie şi de astronautică (ştiinţe inexistente pe Venus/Amtor), eroul se salvează construind un avion din lemn şi din oţel sintetic, cu un motor propulsat de elementul *vik-ro*, care în combinaţie cu substanţa *yorsan* produce o cantitate imensă de energie.

În *Carson of Venus* (1939), Duare este capturată de un trib de femei din *Houtomai*, care trăiesc în peşteri şi-i terorizează pe bărbaţi. După ce o eliberează pe fată şi de aici, Carson ajunge în *Sanara*, unde se înrolează în armata regală, obţinînd gradul de căpitan. Oraşul acesta este asediat de trupele *zani* ale lui Mephis. Membrii „mişcării zani" *(nazi !)* se disting printr-o pieptănătură specială ; la trecerea regelui şi a înalţilor demnitari, ei salută stînd în cap şi strigînd : „Maltu Mephis !" („Iubite Mephis !"). Cele două obsesii ale mişcării zani sînt anexiunea teritorială şi puritatea rasei. Armata zani utilizează în timpul parăzilor un pas

special de defilare, cu sărituri verticale de 60 de cm. La teatrele din orașele zani se joacă o singură piesă, care descrie viața lui Mephis, și pe care toți cetățenii sînt obligați să o vadă cel puțin o dată la zece zile. Închisorile sînt pline de adversari ai mișcării, care sînt torturați periodic, în prezența liderilor și a regelui.
Și în acest volum Carson salvează o prințesă, pe frumoasa Nna, fiica lui Taman, regele din Korva. În urma acestei fapte de eroism, el este proclamat prinț *(tanjong)*.
În *Escape on Venus* (1946), după ce luptă cu oamenii-pește și cu *krokolienii (oamenii-fruct)*, Carson Napier reușește să se întoarcă în regatul Korva, ajutat de oamenii-din-nori.

Exemplul ciclului Venus, imitat de Otis Adelbert Kline sau de Ralph Milne Farley, conține toate elementele tipice ale *operei spațiale*, în varianta consacrată de E.R.B. : eroul infailibil, prințesa cosmică, monstrul extraterestru. Tipic este și amestecul delirant de civilizații, concomitența tehnologiilor avansate și a barbariei, luptele cu gladiatori, vestimentația incoerentă, toaletele superficiale ale femeilor, zalele, pantalonii scurți și sandalele romane ale bărbaților. În luptă, eroii (călare pe insecte uriașe și pe cai hexapozi) manevrează fie dezintegratoarele atomice, fie sulița, sabia sau arcul cu săgeți — armele cele mai răspîndite ale *operei spațiale*.

Spre deosebire de tipul E.R.B., a doua variantă de O.S., ilustrată de Edmond Hamilton sau de E. E. Smith, mută intriga în cadru galactic, punînd accentul pe confruntarea dintre om, care ilustrează întotdeauna *binele*, și rasele extraterestre, *rele* din principiu. Ponderea motivației și a recuzitei științifice crește dar, în esență, atenția este îndreptată tot spre aventura repetată metronomic, din galaxie în galaxie, cu același rezultat.

Compus din *Triplanetary* (1948), *The First Lensmen* (1950), *Galactic Patrol* (1950), *Gray Lensmen* (1951), *Second Stage Lensmen* (1953) și *Children of the Lens* (1954), ciclul lui E. E. Smith (1890—1965) este povestea coliziunii a două galaxii reprezentate prin planetele Arisia și Eddore, și a conflictelor care decurg de aici.
Arisia este condusă de un Mentor și de „Sfatul înțelepților", care funcționează pe principii democratice ; Eddore este subordonată „Cercului interior", organizație ierarhică, de tip militar, în care Primul Stăpîn are întotdeauna dreptate. Cei din Arisia gîndesc filozofic, eddorienii dezvoltă o inteligență tehnică, obsedată de cîștigul material. Valorile pe care le apără Arisia sînt dragostea, adevărul, onoarea, credința, puritatea, omenia. Eddorienii, dimpotrivă, sînt grosolani, brutali și vor să distrugă valorile pozitive

cu ajutorul crimei, al drogurilor, şantajului şi instinctelor rele. Arisia, care este localizată în galaxia noastră, luptă pentru o civilizaţie paşnică şi liberă, Eddore, care este un intrus, iubeşte războiul şi anexiunile cosmice.
Conflictul dintre aceste două tipuri de civilizaţie, care se reduce, în fond, la conflictul dintre principiul binelui şi al răului (sau, cu cuvintele lui Brian W. Aldiss, la o joacă „de-a hoţii şi vardiştii"), se desfăşoară pe o scenă de proporţii uriaşe. Bătăliile se dau la scară galactică, între formaţiuni militare care se întind pe spaţiul unui întreg sistem solar. Pe Pămînt, Nero, Hanibal, Gingis-Han, Attila, Kaiserul german, Mussolini şi dispariţia Atlantidei sînt personaje sau evenimente programate de eddorieni.
În *Triplanetary*, după cel de al doilea război mondial, consumat pe Pămînt, Arisia intervine împotriva Eddorei organizînd în America de Nord „un puternic guvern democratic". Mai mult, ea iniţiază pe planetele Sol III, Rigel IV şi Palain VII un „program de dezvoltare arisian", care debutează cu pregătirea genetică a unor super-eroi, selecţionaţi pe parcursul mai multor milenii, şi care are ca finalitate realizarea unei *patrule galactice* din care vor face parte „cei mai importanţi bărbaţi ai civilizaţiei", în frunte cu pămînteanul Kimball Kinnison, eroul întregului ciclu.
Principalii adversari ai *patrulei galactice* sînt *boskonienii* de pe planeta Ploor, reprezentanţi ai unei organizaţii pirateresti care practică traficul de droguri *thionit*. În ultimul volum al ciclului, membrii *patrulei galactice*, împreună cu cei cinci copii ai lui Kimball Kinnison, reuşesc să distrugă organizaţia boskonienilor şi planeta Eddore — centrul universal al răului.

O variantă îmbunătăţită a tipului al doilea de O.S. poate fi întîlnită la Isaac Asimov, în ciclul *Fundaţiei* (*Foundation*, 1951 ; *Foundation and Empire*, 1952 ; *Second Foundation*, 1953), a cărei acţiune se desfăşoară începînd cu anul 12.000.

Hari Seldon, întemeietorul *psihoistoriei* (ramură a matematicii generale, care studiază reacţia conglomeratelor umane la stimuli economici şi sociali), anticipează în jurul anului 12.000 destrămarea *Imperiului Galactic*, în cursul următorilor 500 de ani, ca urmare a birocraţiei, a lipsei de iniţiativă şi a spiritului de castă exagerat. Imperiul cuprinde peste 25 de milioane de planete, colonizate de aproximativ un trilion de locuitori. El este împărţit în quadranţi, provincii, prefecturi şi sectoare şi este condus de un *împărat* cu reşedinţa pe planeta *Trantor*. Dacă istoria şi-ar continua în mod firesc cursul, după dezmembrarea Imperiului ar trebui să urmeze o perioadă de nesiguranţă şi de nelinişte care ar dura 13.000 de ani. Întemeierea celui de al doilea Imperiu ar deveni posibilă abia după scurgerea acestui interval. Pentru a scurta perioada de inter-regn la numai 1.000 de ani, Hari Seldon elaborează un plan cu o finalitate dublă. Ţelul aparent constă în redactarea unei lucrări monumentale, *Encyclopedia Galactica*, în care 30.000 de savanţi, selecţionaţi din întregul Imperiu, urmează să

consemneze toate cunoştinţele umanităţii. Enciclopediştii se vor stabili pe două planete, la cele două extremităţi ale galaxiei, *Terminus* (*Foundation I*) şi *Star's End* (*Foundation II*). Ţelul real al lui Seldon urmăreşte ca, de fapt, cele două Fundaţii să joace rolul principal în alcătuirea noului Imperiu.

În primul volum al trilogiei, în timp ce pe planetele învecinate civilizaţiile degenerează şi populaţia se întoarce la folosirea surselor primitive de energie (cărbunele şi petrolul), *Fundaţia I* dezvoltă sisteme din ce în ce mai rafinate de întrebuinţare a energiei atomice. Ea devine „centrul religios" al Galaxiei, iar enciclopediştii de aici se transformă în negustori care îşi vînd produsele aşa cum misionarii îşi vindeau religia, subordonîndu-i rînd pe rînd pe vecini. După 50 de ani urmează „prima criză Seldon" (o ascuţire a conflictelor dintre Terminus şi celelalte planete), după 80 de ani, a doua, după 155 de ani a treia ; dar fiecare din aceste crize reprezintă un pas nou în vederea formării noului Imperiu Galactic. Cel de al doilea volum înregistrează a patra şi a cincea criză Seldon : conflictul dintre Fundaţia I şi generalul galactic Bel Riose şi confruntarea cu un mutant (The Mule), care reuşeşte în cele din urmă să învingă şi care porneşte în căutarea Fundaţiei II, pentru a cuceri întregul Imperiu Galactic. Apariţia acestui personaj ameninţă să răstoarne toate calculele psihoistoricului Hari Seldon, care studiase numai statistica maselor, fără să poată prevedea intervenţia unui mutant în istorie.

În cel de-al treilea volum, mutantul este convertit de către psihologii *Fundaţiei II*, care este o planetă a ştiinţelor umaniste, pandant al primei Fundaţii, consacrată ştiinţelor pozitive. *Fundaţia I* îşi recîştigă poziţiile temporar ameninţate şi procedează la desăvîrşirea planului Seldon. Temîndu-se totuşi de existenţa *Fundaţiei II*, o „conspiraţie" condusă de doctorul Toran Darell, specialist în encefalografie, decide să o descopere. Finalul ciclului reprezintă o expunere de concluzii, în stilul romanelor poliţiste. Bibliotecarul Homir Mann susţine că *Fundaţia II* nu există, dar se dovedeşte că personajul acesta este „controlat" de psihologi. După tînărul Pelleas Anthor, *Fundaţia II* s-ar găsi pe planeta Kalgan, dar Pelleas Anthor este el însuşi un psiholog. În fine, în versiunea lui Toran Darell, *Fundaţia II* se află chiar pe Terminus, în inima *Fundaţiei I*, dar de fapt şi această teorie nu reprezintă decît tot o înscenare a psihologilor. În realitate, ca în romanele poliţiste, cea mai bună ascunzătoare este un loc expus vederii tuturor. *Fundaţia II* există pe *Trantor*, în centrul fostului Imperiu. Susţinînd că a întemeiat *Fundaţia II* la celălalt capăt al Galaxiei (*Star's End*), Seldon dăduse acestei afirmaţii un înţeles simbolic. Trantor fusese centrul vechiului Imperiu, prin urmare, după căderea lui, opusul urma să devină chiar Trantor !

Utilizînd ca termen referenţial exemplul *Istoriei declinului şi a prăbuşirii Imperiului Roman*, de Edward Gibbon, ciclul *Fundaţiei* reface, la scară galactică, istoria unui imperiu şi a unei civilizaţii care face eforturi să supravieţuiască mo-

mentelor de criză şi de faliment. Acţiunea, care se desfăşoară pe o durată de 400 de ani (în cursul mileniului XIII al Imperiului Galactic), pune în mişcare peste 100 de personaje (aproape în exclusivitate masculine), distribuite pe aproximativ 40 de planete ! Faţă de modelul E.R.B., mai gratuit şi mai baroc, Isaac Asimov introduce în *opera spaţială* perspectiva istorică, dezvoltată pînă la a căpăta dimensiunile unei adevărate sociogonii S.F. [3].

Cînd nu este practicată de maeştrii, *opera spaţială* tinde să se rezume la acelaşi număr de figuri şi de locuri epice comune, rămînînd varianta ideală de recuperare a vechilor epopei, cu accentul pus pe acţiunea sub formă de poveste. De aceea, numeroşi cercetători sau teoreticieni ai literaturii S.F. înclină să dea asupra *operei spaţiale*, ca specie, o judecată de valoare negativă [4]. Dar procedînd astfel se comite nu numai o eroare de metodă (căci speciile nu pot fi judecate valoric decît prin cazurile particulare care le ilustrează), ci şi una de înţelegere a literaturii S.F. care, fără *opera spaţială* şi-ar descompleta domeniul şi ar fi silită să renunţe la o parte importantă din istoria ei.

2. Contra-utopia

Spre deosebire de *opera spaţială*, *contra-utopia* reprezintă o formă de S.F. angajat. *Opera spaţială* este un produs al civilizaţiei americane, cu un gust mai pronunţat pentru aven-

---

[3] Iată cum rezumă Donald A. Wollheim semnificaţia ciclului galactic al lui Isaac Asimov : „...acest imperiu va dura aşa cum a durat şi Roma şi se va prăbuşi ca şi Roma, pentru motive asemănătoare. Între barbari şi trezirea naţionalismelor locale va fi o perioadă de haos, o vîrstă a tenebrelor inter-stelare, un inter-regn în timpul căruia se vor ridica o mulţime de naţiuni stelare, echivalentul Franţei, Angliei şi al Spaniei, toate ieşite din Roma, dar ne mai aparţinîndu-i ; avînd ca ideal reconstituirea Imperiului Roman, dar nereuşind, căci epoca, ştiinţa şi apariţia unor noi orizonturi spirituale fac imposibilă pentru totdeauna o a doua Romă. Pe scurt, Asimov a aplicat istoriei viitoare lecţiile istoriei trecute". Donald A. Wollheim, op. cit., p. 68.

[4] „*Opera spaţială*, care proliferează la aproape toţi scriitorii americani, de la E. R. Burroughs pînă la Samuel Delany, se situează la frontiera indecisă dintre S.F.-ul rău şi non-S.F.", Darko Suvin, *Pour une poétique de la science-fiction*, pp. 35—36.

tură și pentru gratuit ; *contra-utopia* se consolidează în Europa, sub impulsul marilor frămîntări politice și sociale, al revoluțiilor și al ideologiei din sistemele de filozofie a istoriei. *Opera spațială* este o literatură preponderent comercială, răspîndită cu generozitate în publicațiile și în fasciculele S.F. ; *contra-utopia* este o literatură mai rară, de protest și, de aceea, o literatură căzută în dizgrație.

Prin *contra-utopie* se înțelege o povestire utopică, îndreptată împotriva iluziilor din utopia socială sau tehnică implicită epocii în care trăiește autorul ei [1]. Ea mai este cunoscută sub numele general de *anti-utopie*, sau sub denumirile mai puțin răspîndite de *distopie* și *utopie in reverse*, în critica anglo-americană, sau de *utopie minus* și *utopie manetekel* (după formula biblică Mané, tekel, fares), în critica germană.

„Regula" generală a speciei pretinde ca într-o *contra-utopie* scriitorul să descrie o lume ostilă omului, privit ca individ sau ca umanitate. Demonstrația sau operațiunea logică pe care o sugerează ca literatură *contra-utopia*, echivalează cu artificiul cunoscut sub numele de „reducere la absurd". Într-o *contra-utopie*, valoarea redusă la absurd este omul.

Ca literatură, *contra-utopia* se constituie odată cu S.F.-ul, în a doua jumătate a secolului XIX, și se impune în epoca dintre cele două războaie mondiale, cînd omul anti-umanizează știința, cînd se nasc marile dictaturi totalitare și încep să se înmulțească actele de represiune și de cinism politic și social. Ca realitate însă, *contra-utopia* este un fenomen vechi, și toată istoria universală e plină de momente în care omul este redus la absurd și umilit, și care, dacă nu s-ar fi petrecut cu adevărat, ar părea de natură literară. Iată un exemplu scos din *Prelegerile de filozofie a religiei*, ale lui Hegel :

> „În jurul anului 1122 î.e.n., epocă a istoriei chineze destul de determinată, a ajuns la conducere dinastia *Dsheu*. Primul împărat din această dinastie a fost *Wuwang*. Ultimul împărat al dinastiei precedente, *Dsheu-sin*, domnise, ca și antecesorii săi, rău, încît

---

[1] v. Martin Schwonke, *Vom Staatsroman zur Science Fiction*, p. 57 și Marguerite Rochette, *La Science-Fiction*, Librairie Larousse, Paris, 1975, p. 169.

chinezii şi-au închipuit că a domnit geniul cel rău care se întrupase în el. Odată cu o nouă dinastie trebuie să se înnoiască totul pe pămînt şi în cer, trebuie să existe legi noi, altă muzică, alte dansuri, alţi funcţionari etc.; şi sînt înlocuiţi nu numai funcţionarii existenţi în realitate, ci şi cei morţi" [2].

Cele mai cunoscute *contra-utopii* sînt *Le monde tel qu'il sera* (1845—1846), de Emile Souvestre, *O poveste a zilelor ce vor veni* (1897) şi *Cînd se va trezi cel adormit* (1899), de H. G. Wells, *The Iron Heel* (1907), de Jack London, povestirea lui E. M. Forster, *The Machine Stops* (1928), *Noi* (1920), de Evgheni Zamiatin, *Metropolis* (1926), de Thea von Harbou, soţia regizorului Fritz Lang, *Brave New World* (1932), de Aldous Huxley, *Nineteen Eighty Four* (1949), de George Orwell şi *Fahrenheit 451* (1951), de Ray Bradbury.

Dintre acestea, exemplele clasice trebuiesc considerate *contra-utopiile* lui Huxley, Orwell şi Bradbury.

Prima, *Brave New World*, este istoria unui viitor ipotetic, din anul 632 după Ford, în care indivizii sînt produşi pe cale artificială, într-un „centru de fertilizare", după „metoda Bokanowsky", şi respectînd, ca în cazul oricărei producţii de mărfuri, legea cererii şi a ofertei. Emoţia şi sentimentele au dispărut, în locul noţiunii de *a naşte* se întrebuinţează formula de *a destupa* (a scoate din sticlă), iar cuvîntul *mamă*, amintire jenantă a unor vremuri barbare, este scris „*m...ă*", ca expresiile incomode din romanele *ad usum delphini*. Femeile sînt disponibile şi pneumatice (grase) şi în general, relaţiile lor, care nu cunosc decît varianta fizică, sînt poliandrice. În sectoarele de predestinare socială, oamenii sînt normaţi ca viitori lucrători sau ca directori, pentru a funcţiona în frig sau pe căldură, la tropice, în mine sau în oţelării. Normarea se face fie pe cale chimică, în stare embrionară, fie prin *hipnopedie*, după principiul „62.000 de repetiţii fac un adevăr". Un rol important în această societate împărţită pe caste îl joacă o substanţă numită *soma*, un tranchilizant care este consumat pentru a diminua stările de iritare sau de insatisfacţie. Efectul obţinut pe această cale poartă numele de *concediu*. La ieşirea din fabrici, castele inferioare primesc zilnic o porţie fixă de *soma*. Cum era de

---

[2] G. W. F. Hegel, *Prelegeri de filozofie a religiei*, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1969, p. 205.

prevăzut, delictul esenţial în această lume de două miliarde de locuitori, care dispun de numai 10.000 de nume, este delictul de personalitate. Individualiştii sînt exilaţi în locuri izolate, în Islanda, în insula Sf. Elena sau în Falkland. Literatura a dispărut şi ea, G. B. Shaw (considerat autor antic) fiind unul dintre puţinii scriitori a căror operă mai poate circula. Singura formă de artă este filmul, pitoresc şi violent erotic.

Iată cum descrie Consilierul mondial civilizaţia anului 632 după Ford :

> „Lumea este acum în echilibru. Oamenii sînt fericiţi, primesc ceea ce doresc şi nu doresc ceea ce nu pot primi. Le merge bine, sînt în siguranţă, mereu sănătoşi, nu le este teamă de moarte. Pasiunea şi bătrîneţea le sînt necunoscute acestor fericiţi, ei nu mai sînt legaţi de mame şi de taţi, nu au nici soţie, nici copil, nici iubită pentru care ar putea nutri sentimente puternice, şi întreaga lor normare este de aşa natură încît aproape că nu se pot comporta altfel decît trebuie. Şi dacă totuşi se întîmplă vreodată ca ceva să nu meargă, atunci există *soma*".

Influenţat de romanul lui Arthur Koestler, *Darkness at Noon* (1940), *Nineteen Eighty Four*, de George Orwell (1903—1950), înscenează un univers halucinant prin coerenţa cinismului şi prin insistenţa cu care sînt analizate tehnicile opresiunii. S-a spus de aceea, pe bună dreptate, că George Orwell reprezintă veriga de legătură care lipsea între Swift şi Kafka.

La Orwell, Anglia s-a transformat în anul 1984 într-o ţară a dictaturii absolute. Oamenii locuiesc în „complexe de locuinţe", într-o singurătate desăvîrşită. Singura raţiune a căsniciei este aceea de a produce copii. Iubirea este un delict, ca şi „delictul de gîndire", iar pericolul cel mai mare la care se expun indivizii este acela de a vorbi în somn. Pentru a comunica în scris între ei, oamenii utilizează cărţi poştale pe care sînt imprimate un număr de propoziţiuni dintre care cele considerate inutile urmează să fie şterse. Pentru a călători pe o distanţă mai mare de 100 de kilometri este nevoie de o aprobare specială. Romanele sînt scrise de maşini programate de un comitet al planificării, iar poeziile sînt compuse de un versificator de stat. Un rol esenţial în această lume îl joacă „poliţia gîndirii". Instrumentele ei principale

de control sînt televizorul (care funcţionează neîntrerupt, emiţînd şi înregistrînd în acelaşi timp), microfonul (montat nu numai în case, dar şi pe străzi, în spatele unui copac, pe o pajişte) şi helicopterele, care patrulează neîntrerupt, permiţînd supravegherea tuturor încăperilor dintr-o clădire. Evenimentele esenţiale ale cărţii sînt actele de trădare sau de delaţiune, care se produc de fiecare dată într-un mod surprinzător.

Una dintre temele esenţiale ale *contra-utopiei* lui Orwell este problema adevărului în istorie. În *Ministerul Adevărului*, un număr de „găuri ale memoriei", de conducte, înghit toate mărturiile despre trecut. În această instituţie, istoria este necontenit rescrisă, dar pentru a realiza acest lucru sînt „rescrise" mai întîi documentele ei — ziarele, cărţile, filmele, desenele şi fotografiile. „O zi după alta şi aproape din minut în minut, trecutul era pus de acord cu prezentul". Clasicilor, lui Chaucer, Shakespeare, Milton sau Byron li se pregătesc ediţii în *limba nouă*. Romanul se încheie de altfel cu o „Mică gramatică" în care este descrisă „limba nouă" a Oceaniei, aşa cum va arăta ea în anul 2050. Care este sensul existenţei acestei limbi ? „În momentul în care limba veche a fost înlocuită, a dispărut şi ultima verigă de legătură cu trecutul".

S-a observat în legătură cu *Fahrenheit 451* că romanul ar reprezenta o reacţie la campania antiintelectuală din anii '50, a senatorului american Joseph Mc Carthy. Dar obiceiul de a-i persecuta pe intelectuali, de a le cenzura sau arde cărţile este mai vechi, şi poate fi întîlnit în cele mai diverse epoci istorice. Acţiunea romanului se petrece într-un oraş din Statele Unite, după ce omenirea a trecut prin două războaie mondiale şi se pregăteşte să-l dezlănţuie pe al treilea. Atmosfera seamănă cu cea din *contra-utopiile* lui Huxley, Orwell sau Zamiatin. Oamenii sînt extrem de violenţi, se denunţă unii pe alţii (la Orwell copiii îşi denunţă mama, la Bradbury eroul este denunţat de propria lui soţie) şi este o amintire îndepărtată vremea în care jucîndu-se, copiii nu se omorau unii pe alţii. În fiecare noapte se produc nouă sau zece încercări de sinucidere, muzeele sînt pline de picturi fără nici un înţeles şi din oră în oră, escadrile de avioane de bombardament planează deasupra oraşului, producînd un zgomot infernal. Acesta este dealtfel semnalul ritmic al cărţii,

leit-motivul ei apăsător, ca ploaia din poezia lui Bacovia. Personajul principal al cărții, tînărul Guy Montag, face parte dintr-o unitate de pompieri care are misiunea de a incendia cărțile, „pentru a șterge pe deplin ultimele resturi ale istoriei culturii". Pompierii poartă pe cap căști negre cu semnul „451", care reprezintă temperatura, în grade Fahrenheit, la care se aprinde hîrtia. „Este o meserie foarte frumoasă, declară Guy Montag la începutul romanului. Luni îl arzi pe Milley, miercuri pe Melville, vineri pe Faulkner, îi arzi pînă la cenușă, și pe urmă arzi și cenușa. Aceasta este deviza noastră". Cele cinci reguli de bază ale pompierilor din *Fahrenheit 451* sînt „1. Dă imediat ascultare alarmei, 2. Dă repede foc, 3. Arde totul, 4. Prezintă-te imediat înapoi și 5. Fii pregătit pentru alarma următoare". Arzîndu-se cărțile, trecutul și tradiția sînt scoase din domeniul legalității și al istoriei. În felul acesta, „a fost odată" devine o expresie scandaloasă, și cine vrea să spună că este cuprins de disperare sau că a ajuns la capătul răbdărilor, poate exprima toate aceste stări de spirit prin formula „Îmi vine să citesc o carte !"

Aproape toate *contra-utopiile* exprimă așadar un număr de primejdii potențiale care, instituționalizate, pot duce la pierderea libertății, la desființarea omului ca individ, la transformarea lui într-un număr sau într-o marionetă. Denton și Elizabeth, eroii lui Wells din *O poveste a zilelor ce vor veni* sînt două matricole în Compania muncii, 0714709 g.f.b. π 95 și 000764 b.c.d. gama41. Personajele din *Noi* sînt numere („mărimi aritmetice medii"), matematicianul D-503, poetul R-13 și prietena lor O-90. La Huxley, „69 de surori pe deplin identice deservesc 69 de mașini pe deplin identice". În romanul lui Orwell, Winston Smith, personajul principal, poartă și el un număr, 6079.

În toate *contra-utopiile*, aparatul birocratic și represiv a luat proporții monstruoase, valorile culturale și-au pierdut semnificația și omul este manipulat pe căi rafinate, cu ajutorul drogurilor sau prin biocontrol. Represiunea are în vedere toate aspectele existenței, cuprinzînd nu numai mijloacele de comunicație verbală („limba nouă" și cărțile poștale ale lui Orwell), dar și pe cele sexuale („biletele roz" la Zamiatin, femeia pneumatică la Huxley).

Prin tehnica surprizei și prin contrast, autorul de *contra-utopii* scoate o neașteptată valoare de protest din aducerea

unui caz de normalitate, într-un context anormal (*casa veche* a lui Zamiatin, ţigările, vinul, mobila, cărţile, hainele de modă veche pe care, îmbrăcîndu-le, realizezi un gest politic, iubirea devenită la Orwell act de conspiraţie).

În fine, comună tuturor *contra-utopiilor* este şi prezenţa personajului din clandestinitate, a mişcărilor de restauraţie şi de emancipare (sălbaticul lui Huxley, care îl citeşte pe Shakespeare, anticarul lui Orwell, bătrînii profesori universitari din *Fahrenheit 451*, care au învăţat pe dinafară şi conservă literatura din cărţile arse de pompieri).

Se poate spune deci că faţă de opoziţia tipică a S.F.-ului (vechi/nou, prezent/viitor) şi faţă de opoziţia clasică prezentă în orice utopie (rău/bine), *contra-utopia* introduce o opoziţie nouă (normal/anormal). Iar pentru a deveni literatură, schema aceasta este pusă în mişcare, prin acţiunea „personajului din clandestinitate" sau, şi mai simplu, prin scoaterea unui fapt de normalitate din contextul lui firesc şi aducerea lui în contextul anormal.

3. Fantezia eroică

Fantezia eroică (*heroic fantasy*) poate fi considerată o variantă a *operei spaţiale*, cunoscută şi sub numele de *science fantasy* sau, mai recent, *swords and sorcery* („spadă şi magie"). Aflată la graniţa dintre fantastic şi S.F., ea recuperează motivaţia magică, elementele de acţiune şi de decor din literatura de tip Apuleius (*Măgarul de aur*) sau din ciclul celor *O mie şi una de nopţi*, manifestînd în acelaşi timp o pronunţată afinitate de spirit cu *basmele* din literatura orală.

Varianta „veche" a *fanteziei eroice* pune accentul pe ceea ce este terifiant şi enigmatic în aparenţă, pe inspiraţia medievală şi esoterică, fiind mai mult o suită de ritualuri stranii şi de panouri arhitectonice, construite prin contribuţia unei imaginaţii de orientalist şi de arheolog.

Reprezentanţii clasici ai acestui tip de literatură, care în comparaţie cu *muster-literatura* S.F. reprezintă aripa cea mai ambiguă a genului, sînt Abraham Merritt (1884—1943) şi Howard Phillips Lovecraft (1890—1937).

În *The People of the Pit* (1918), de Abraham Merritt, doi căutători de aur, Frank şi Starr Anderson, îndrumaţi de vrăjitorul indian Athabascan, pornesc în căutarea Muntelui Mîinii, din Alaska. Pe drum, ei întîlnesc o fiinţă cu membrele schilodite pînă la a fi luat forma unor picioare de elefant. Acesta este exploratorul Sinclair Stanton, care le relatează celor doi întîmplarea terifiantă prin care trecuse. Ajuns în apropiere de Muntele Mîinii, Stanton descoperise o prăpastie imensă, în care coborîse împins de curiozitate. În interiorul prăpastiei se află un oraş straniu, invadat de o vegetaţie respingătoare şi alcătuit din clădiri cilindrice şi piramidale. Oraşul este locuit de nişte fiinţe sferice, care emană o lumină albastră, un fel de limacşi transparenţi, prevăzuţi cu zeci de tentacule şi cu ventuze. Sferele îl capturează pe Stanton şi îl fixează într-un templu, cu ajutorul unui lanţ. După cinci zile de sforţări disperate, Stanton reuşeşte să se elibereze şi să fugă pînă la zidul prăpastiei, pe care îl escaladează terorizat de fiinţele sferice care îl urmăresc. După ce îşi încheie povestea, Stanton adoarme epuizat şi moare.

Greu de fixat între fantastic şi S.F. este şi proza lui H. P. Lovecraft (*The Temple*, 1925 ; *The Colour Out of Space*, 1927 ; *The Call of Cthulhu*, 1928 ; *At the Mountains of Madness*, 1931).

În *Culoarea căzută din cer*, un meteorit declanşează la o fermă din Noua Anglie, lîngă Arkham, o suită de evenimente stranii, pe care savanţii nu reuşesc să le explice (vegetaţia ia proporţii colosale, animalele se metamorfozează) şi care culminează cu dispariţia tuturor membrilor familiei fermierului Nahum Gardner, într-un puţ. „Culoarea" ascunsă aici se comportă ca un vampir cu o irezistibilă forţă hipnotică, aspirînd viaţa din corpurile vii, care se năruiesc putrezite într-o clipă. În cele din urmă puţul este golit şi din noroiul efervescent de pe fund o coloană de lumină ţîşneşte spre cer.

La Vladimir Colin, în *Cetatea morţilor* (1964), un aventurier din secolul XVIII, Mac Allen, urmăreşte să-şi procure în Peru aur, cu ajutorul indianului Atahualpa, pentru a începe o viaţă nouă în Europa. Cei doi pătrund în craterul unui vulcan din inima junglei, unde se află oraşul părăsit al incaşilor, *Cetatea morţilor*. Aici, aventurierul îşi pierde viaţa, trecînd printr-un ritual complicat, care îl sileşte, cu ajutorul unor brăţări biostimulatoare, să se identifice cu Mayta Yupanqui, Fiul Soarelui.

În *Broasca* (1964), povestire asemănătoare cu nuvela lui H. P. Lovecraft, *Culoarea căzută din cer*, o fată de şase ani

descoperă într-un sat de lîngă Dunăre o ființă roșie, asemănătoare cu o broască, pe care o aruncă într-o groapă din grădina casei, după ce animalul îi produsese un fel de înțepătură în palmă. Urmarea este că vegetația își schimbă culoarea și se comportă nefiresc, iar fetița începe să vadă prin obiecte și să povestească lucruri stranii despre plantele inteligente de pe o altă planetă. Profesorul Cornea, de la Institutul de biologie al Academiei din București, deduce să „broasca" fusese mesagerul unei civilizații extraterestre, care din păcate n-a reușit să intre în contact cu pămîntenii.

În *Divertisment pentru vrăjitoare* (1972), fata unui alchimist transilvănean din secolul XVII, Mela, care deține puterea de a-și transforma gîndurile în realitate, este transportată în diferite epoci ale istoriei, unde aptitudinile ei sînt puse la contribuție de o „echipă de intervenție" în timp.

Tot la Vladimir Colin, în *Ultimul avatar al lui Tristan* (1975), un alt alchimist, Tristan Bătrînul, dispare în anul 1588 din laboratorul de la Luvru al lui Henri al III-lea. Reexaminînd cazul, povestitorul ajunge la concluzia că, de fapt, alchimistul reușise să descopere o cale de acces într-un univers cu patru dimensiuni.

Varianta mai nouă a *fanteziei eroice* (*swords and sorcery*), practicată de Philip José Farmer, J. G. Ballard, Roger Zelazny sau Michael Moorcock, introduce *magia* în locul elementelor de justificare științifică, reactualizînd vechile tipare ale romanelor sau cîntecelor de gestă.

O tratare spectaculoasă a motivelor din *fantezia eroică* apare în romanul lui Poul Anderson, *Operation Chaos* (1971), în care, pe o planetă dintr-un univers paralel, în locul legilor pe care le cunoaștem, funcționează legile magiei. Cu excepția acestei singure deosebiri, planeta *Midgard* este o copie fidelă a Pămîntului, cu aceiași oameni, aceleași personalități, aceeași istorie.

În momentul în care America este invadată de sarazini, Steven Matuschek, un personaj care se poate transforma în vîrcolac, și Virginia Graylock, vrăjitoare licențiată, primesc însărcinarea de a scoate din luptă un *afrit* (un demon) pe care sarazinii îl țin închis într-o sticlă solomonică. După îndeplinirea misiunii, cei doi își petrec luna de miere în Mexic, unde intră în conflict cu un demon erotic, un *incub*, Amaris-Cybelita Maledicto. Apoi, fiica lor, Valeria, este răpită și transportată în iad, de unde totuși părinții reușesc s-o salveze.

Pe *Midgard* sînt întrebuinţate glugile fermecate, care te fac invizibil, oamenii se deplasează pe cozi de mătură şi pe covoare fermecate, iar în război sînt utilizaţi dragonii care scuipă flăcări şi basiliscul care îi împietreşte pe duşmani. Metamorfozele magice se realizează în chip tradiţional, la lumina Lunii pline, pînă în clipa în care Norbert Wiener descoperă un procedeu nou, brevetat de societatea *Polaroid*, în care rolul principal îl joacă lumina polarizată şi efectul acesteia asupra glandei pineale. Pentru a fi făcuţi inofensivi, demonii sînt psihanalizaţi după metoda lui Freud, li se stabilesc complexele şi punctele vulnerabile. O deplasare în iad, care este de fapt un univers neeuclidian, poate fi efectuată numai în compania lui Nicolai Ivanovici Lobacevski şi a lui Janos Bolyai. În fine, la *Universitatea Trismegistus* se studiază demonologia şi şamanistica, iar *Institutul Faustus* se ocupă cu cercetarea iadului.

Aceleaşi lucruri se petrec şi în *Magic Inc.* (1940), de Robert A. Heinlein.

> Un demon din lumea subterană, Nebiros, se instalează pe Pămînt şi organizează un concern, *Magic Inc.*, care urmează să controleze întreaga activitate a comercianţilor, fixîndu-le tarifele şi acordînd licenţe magicienilor indispensabili în procesul de fabricare a diferitelor mărfuri. Un mic vînzător de materiale de construcţie, Archibald Fraser, se împotriveşte însă concernului şi după ce trece prin tot felul de peripeţii provocate de vrăjile adversarilor, se aliază cu cîţiva prieteni şi coboară prin deschizătura sobei în infern, în căutarea demonului care pînă la urmă este făcut inofensiv. Din grupul lui Archie fac parte bătrîna vrăjitoare Armada Todd Jennings, care într-un moment de enervare bate cu pantoful un gnom, tînărul magician licenţiat Jack Bodie şi un negru specializat în depistarea demonilor, dr. Royce Worthington, care nu se desparte niciodată de capul mumificat al bunicului său.

Fenomene magice şi fantastice în aparenţă, sau de-a dreptul undine, gnomi, demoni, pisici negre, amulete, formule magice şi cercuri din care cei închişi nu mai pot ieşi, aceasta este figuraţia *fanteziei eroice* care, cum era de aşteptat, nu exclude ideea de joc şi de glumă, tipică pentru orice combinaţie literară în care convenţia şi regia tind să acapareze întregul conţinut al speciei. De aceea, *fantezia eroică* reprezintă un loc privilegiat de întîlnire al *umorului* cu S.F.-ul şi, nu mai puţin, o literatură a stiliştilor şi a celor care scriu frumos.

4. Ucronia, ficţiunea politică

Într-una din cugetările sale, Pascal face observaţia că dacă nasul Cleopatrei ar fi fost mai scurt, Cezar şi Antonius nu s-ar mai fi îndrăgostit de ea, şi istoria Imperiului roman ar fi decurs altfel („Si le nez de Cléopatra eût été plus court, toute la face de la terre aurait changé", *Pensées*, VI, 18). La această idee seducătoare, care vrea să spună că orice istorie s-ar fi putut desfăşura şi altfel, se reduce întregul mecanism al *ucroniei.*

Termenul a fost întrebuinţat pentru prima dată de filozoful francez Charles Renouvier (1815—1903), într-o operă de ficţiune istorică, apărută în anul 1857 şi republicată în 1876 sub titlul *Uchronie (l'Utopie dans l'Histoire), Esquisse apocryphe du développement de la civilisation européene tel qu'il n'a pas été, tel qu'il aurait pu être.*

Tentaţia *ucroniei* fusese simţită şi de Jules Verne în romanul său din 1886, *Robur Cuceritorul.* În momentul în care *Albatrosul* lui Robur trece pe deasupra insulei Sfînta Elena, Jules Verne face această observaţie, care echivalează cu schiţa unei *ucronii* :

> „Dacă pe vremea cînd Napoleon se afla în puterea englezilor ar fi existat un aparat asemănător celui construit de inginerul Robur, fără îndoială că Hudson Lowe, în pofida jignitoarelor măsuri de precauţie pe care le luase, s-ar fi pomenit cu ilustrul său prizonier scăpîndu-i din mînă pe calea văzduhului !"

Brian W. Aldiss foloseşte pentru tipul acesta de literatură S.F. denumirea de „alternate univers novels". Într-adevăr, *ucronia* descrie o alternativă imaginară a istoriei, introducînd în mecanismele determinismului istoric factorul subiectiv al dorinţei sau al angoasei. În *Napoléon apocryphe* (1841), de Louis Geoffroy, împăratul Franţei termină învingător campania din Rusia şi instaurează monarhia universală ; mai recent, la Ward Moore, în *Bring the Jubilee* (1953), războiul de secesiune este cîştigat de sudişti, iar în romanul lui Philip K. Dick, *The Man in the High Castle* (1962), cel de-al doilea război mondial este cîştigat de puterile axei.

Cunoscută este şi colecţie de eseuri ucronice apărută în anul 1931 în Anglia (*If it had happened otherwise*) şi în America

(*If, or history rewritten*), cu contribuţia lui G. K. Chesterton (*If Don John of Austria had married Mary Queen of Scots*), André Maurois (*If Louis XVI had had an Atom of Firmness*) sau Winston S. Churchill (*If Lee had missed Lincoln*).

Renouvier înţelegea prin *ucronie* utopia sau ficţiunea istorică a unei epoci trecute. În cazul acesta, elementul optativ, dorinţa introdusă în schema istoriei schimbă într-atît faţa evenimentelor, încît ceea ce rezultă ţine de specificul universului paralel.

Ficţiunea politică are în vedere o realitate apropiată, faţă de care se comportă ca un scenariu viitorologic imaginar. Ea încearcă să explice (sau să anticipeze) evenimente politice care au marcat (sau ar putea să marcheze) conştiinţa omenirii, şi care prin caracterul lor spectacular se înconjoară cu un aer de mitologie sau legendă. Astfel, campania dezastruoasă a lui Napoleon în Rusia este explicată de René Jeanne, în *Napoléon bis* (1932), prin înlocuirea generalului, căzut prizonier în mîna cazacilor, cu o dublură, iar celebrul atentat de la Berlin, împotriva lui Hitler, este pus de Philip K. Dick, în *The Simulacra* (1964), pe seama unor călători temporali!

I. şi G. Bogdanoff (care consideră că această specie trebuie să includă şi *contra-utopia*) indică pentru *ficţiunea politică* următoarele trei elemente de definiţie:

1. *Ficţiunea politică* îşi alege drept cadru o situaţie socio-politică reală, din care extrapolează cîteva elemente, pe termen foarte scurt (doi sau trei ani).
2. *Ficţiunea politică* integrează temele anticipaţiei sociologice şi ale universului paralel, dar povestirea rămîne întotdeauna centrată doar pe evoluţia fluxului politic.
3. În *ficţiunea politică* identificăm o intenţie moralizatoare, critică sau apologetică.[1]

5. Romanul poliţist

Între literatura poliţistă şi literatura S.F. există o asemănare de principiu, care ţine de procedeul detecţiei şi de mecanica regiei *à suspense*. Foarte multe povestiri ştiinţifico-fan-

[1] I. şi G. Bogdanoff, op. cit., pp. 98—99.

tastice au de explicat o enigmă, o situaţie neaşteptată, un „mister". Ceea ce diferă în cazul acesta este mobilul enigmei şi tipul anchetei. În locul crimei avem de a face cu o curiozitate sau cu o noutate de natură tehnică, în locul anchetei poliţieneşti urmează să se desfăşoare o anchetă ştiinţifică.

Schema este de obicei aceasta : într-un univers particular (un alt corp ceresc, un loc ascuns sau inaccesibil de pe propria noastră planetă), aproape tot ceea ce se întîmplă este altfel. Organizarea acestui univers este coerentă în fond şi incomprehensibilă în aparenţă. Ceea ce îşi propune scriitorul este să descopere principiul, legea, cauza care determină acest tip nou de coerenţă.

Pe o planetă trăieşte o singură specie de animale şi un singur fel de plante. De ce ? (Clifford D. Simak, *Drop dead*). Într-o rezervaţie din Africa se nasc animale-mutanţi, monştri cu două capete şi şase picioare. Care este originea lor, cine sau ce le produce ? (L. Sprague de Camp, *The blue Giraffe*). Pe o planetă cu doi sori, unul albastru, altul portocaliu, toate fiinţele vii par a fi cuprinse de dorinţa de a se autodistruge. Membrii unei expediţii cosmice sar în prăpăstii cuprinşi de panică sau încearcă să se arunce afară din navă, în vid. Cum se explică acest comportament neobişnuit, care anulează instinctul de conservare al rasei şi, mai ales, cine îl provoacă ? (Neil R. Jones, *The Planet of the Double Sun*).

Trena aceasta enigmistică este evidentă mai ales în textele care ţin de faza de început a literaturii S.F.

20.000 de leghe sub mări (1870) începe cu o „enigmă" care declanşează o „anchetă ştiinţifică". Ceea ce pare a fi o stîncă sau un monstru marin necunoscut, începe să atragă atenţia opiniei publice şi să provoace dezbateri şi polemici aprinse în ziare şi în sînul societăţilor ştiinţifice din întreaga lume. După cum se ştie, pentru ca misterul să fie elucidat, este organizată o expediţie din care va face parte şi profesorul de istorie naturală de la Muzeul din Paris, Pierre Aronnax.

În romanele S.F. de tipul acesta, locul detectivului este luat de savant. Dar se poate întîmpla ca în elucidarea unui „caz" de natură ştiinţifică sau tehnică să fie implicată chiar poliţia. Este cazul romanului *Stăpînul lumii* (1904), de Jules Verne. Aici, un şir de enigme inexplicabile provoacă curiozi-

tatea întregii omeniri. Pe rînd, este vorba de „misterul de pe Great-Eyry", un munte din Statele Unite, din care încep să iasă flăcări, deşi se ştie că nu este vorba de un vulcan ; de misterul automobilului care parcurge şoselele Americii cu o viteză de 240 km/h, fără ca pilotul sau constructorul lui să poată fi identificat, şi care cîştigă în joacă un concurs al Automobil-Clubului ; de „misterul din Golful Boston", în care îşi face apariţia un aparat de navigaţie extrem de rapid ; în sfîrşit, de misterul din lacul Kirdall, în Kansas, unde se pare că se ascunde un submarin.

Cînd autorităţile îşi dau seama că şi-ar putea însuşi un mijloc revoluţionar de locomoţie, capabil să manevreze în egală măsură în aer, pe uscat şi în mediul lichid, ele îl însărcinează pe inspectorul principal John Strock, de la poliţia din Washington, cu elucidarea cazului.

După aproximativ acelaşi tipic se desfăşoară şi celebra povestire a lui I. A. Efremov, *Corăbii astrale* (1945).

> Tînărul paleontolog chinez Tao-Li, mort în anul 1940, descoperă în provincia Sikan, din Asia Centrală, mai multe cranii de dinozaur, vechi de 70 de milioane de ani, cu o perforaţie care pare să fi fost produsă de un glonte. Cazul acesta „inexplicabil" este studiat de alţi doi paleontologi, sovieticii Aleksei Petrovici Şatrov şi Ilia Andreevici Davîdov. Din deducţie în deducţie, cei doi ajung la concluzia că dinozaurii nu au putut fi ucişi de fiinţe născute pe Pămînt, întrucît omul nu exista în perioada aceea. Autorul împuşcăturii, căci de o împuşcătură este vorba, trebuie să fie un extraterestru. A doua dificultate (distanţa mare dintre diferitele sisteme solare de pe care ar fi putut proveni extratereştrii) este rezolvată cu ajutorul unei teorii originale despre mişcarea în spaţiu a sistemului nostru solar, care în urmă cu 70 de milioane de ani s-ar fi aflat într-o regiune mai densă a galaxiei noastre. După rezolvarea pe cale deductivă a enigmei, paleontologii organizează o nouă expediţie în urma căreia, sub scheletul unui dinozaur, este descoperit craniul unei fiinţe extraterestre.

Teoretic, pornind de la *enigmă* şi de la *anchetă*, literatura S.F. poate deveni cu relativă uşurinţă roman poliţist. În fond orice roman poliţist se reduce la cinci elemente esenţiale : *mediul*, *victima*, *ucigaşul*, *suspecţii* şi *detectivul*. Este suficient ca unul dintre aceste elemente să fie înlocuit cu un corespondent din S.F. pentru ca rezultatul să fie un roman poliţist ştiinţifico-fantastic.

Cu toate acestea, romanul polițist S.F. nu se reduce la atît, autorul lui nu schimbă, pur și simplu, decorul realist al romanelor lui Dashiell Hammett cu un plan îndepărtat de orașe cosmice și de rachete, și nici nu se mulțumește să înlocuiască detectivul, criminalul și martorii cu unul sau mai mulți roboți. Esențial într-un roman polițist științifico-fantastic este faptul că aceste substituiri pot așeza un număr de elemente tradiționale, într-un sistem de relații noi.

Condiția aceasta este îndeplinită de romanele polițiste ale lui Isaac Asimov.

În *The Caves of Steel* (1954), populația planetei noastre a atins cifra de opt miliarde de locuitori, împărțiți în aproximativ 800 de mari orașe (*city*). Un *city* este un complex socio-arhitectonic subteran, alcătuit din sute de mii de locuințe. În centrul lui se află birourile și administrația, iar la periferie fabricile și plantațiile hidroponice care asigură hrana orașului. Circulația se realizează cu ajutorul unei vaste rețele de trotuare rulante, care se mișcă în mai multe regimuri de viteză. Unul dintre cele mai palpitante episoade ale romanului este o urmărire de-a lungul acestei rețele de benzi. În afara orașului se dezlănțuie *natura* ostilă, așa încît nici un om nu se mai poate confrunta cu ea. În opoziție cu aceste gigantice refugii subterane s-au dezvoltat *astro-lumile*, un număr de colonii pămîntene ajunse la un înalt grad de civilizație. Ce se întîmplă în romanul lui Asimov ?

Un astronid (doctorul Sarton, cetățean al planetei Aurora, sociolog și specialist în robotică) este ucis cu o armă electronică, în împrejurări neclare. Cazul este fără precedent și riscă să ducă la deteriorarea relațiilor, și așa încordate, dintre pămînteni și astronizi. În consecință, comisarul Julius Enderby îl însărcinează pe detectivul de rangul V, Elijah (Lije) Baley, din poliția orașului New York, să rezolve cazul, în colaborare cu un anchetator desemnat de pe Aurora, R. Daneel Oliwaw, R. însemnînd *robot*. Daneel este într-adevăr un robot cu creier pozitronic și colaborarea dintre om și un aparat humanoid devine la Isaac Asimov un motiv fascinant de speculație. După cîteva supoziții care se dovedesc eronate, Lije Baley îl descoperă pe criminal. El face parte dintr-o vastă organizație clandestină, a medievaliștilor, îndreptată împotriva roboților, și a ucis din greșeală, confundînd un om cu un robot.

În *Soarele gol* (1957), personajul principal este același Elijah Baley, promovat în categoria VI. La cîteva luni după ancheta din *The Caves of Steel*, el este detașat pe planeta Solaria, unde a fost asasinat fetologul Rikaine Delmarre. Și de data aceasta Baley colaborează cu robotul humanoid R. Daneel Oliwaw, pradă aceluiași amestec sîcîitor de stări de spirit, între repulsie și simpatie.

Se știe, Asimov inventează reguli de la care apoi derogă prin cazuri particulare. Un rol important în desfășurarea intrigii polițiste din *Soarele gol* îl joacă cele trei reguli ale roboticii, formulate în ciclul *Eu, robotul* (1950). Deși prima lege stabilește că roboții nu pot săvîrși acțiuni care să dăuneze omului, se pot totuși comite crime cu ajutorul lor, căci doi roboți pot efectua două operațiuni inofensive, dacă le interpretăm separat, dar care luate împreună au ca rezultat o crimă.

Mai mult, ca efect al încadrării în S.F. a unei fabule de tip polițist, toată motivația anchetei din romanele lui Asimov este nouă. În definitiv, de ce este nevoie ca un pămîntean să rezolve cazurile penale ale unei civilizații superioare ? Pentru că atît astronizii cît și solarienii trăiesc într-o izolare absolută, evitînd contactul fizic și comunicînd numai cu ajutorul videofoanelor. Solarienii suferă de aceea de agorafobie, de frustrații sexuale sau de tactilofobie, și nici unul dintre ei nu s-ar putea ocupa de interogarea martorilor sau de toate celelalte operațiuni pe care le presupune anchetarea unei crime.

În felul acesta, într-un roman polițist științifico-fantastic, toate elementele vechi ale romanului polițist, mobilul crimei, tehnica anchetei și chiar unele scheme tradiționale (la Asimov, motivul camerei închise, în *The Dust of Death*, motivul crimei perfecte, în *Orbituary* sau în *The Billiard Ball*) pot căpăta o rezolvare nouă [1].

---

[1] În *Ficțiuni pentru revolver și orchestră* (1970), Dorel Dorian imaginează și el *O anticrimă perfectă*, în povestirea cu același titlu. La el, cuplul Teo Celan (cibernetician și detectiv) și super-robotul anchetativ S.H. 12 efectuează o succesiune de nouă anchete, cu totul remarcabile fiind cele din *Imposibilul Quasifer* și *Elegie pentru ultimul Barlington*. În *Imposibilul Quasifer*, cei doi detectivi examinează posibilitatea existenței unui univers criminal *(Quasifer)*, în care personajul principal, pilotul Luan Wo, ar fi ajuns cu ajutorul unui *extragalactor*. În acest sub-univers dominat de o mentalitate și de acte criminale, pilotul este supus unor interogatorii neuro-psihice și ținut într-o închisoare mobilă

Un bun roman polițist științifico-fantastic nu urmărește să schimbe regulile vechi ale genului, cu atît mai mult cu cît este greu de precizat dacă S.F.-ul și-a anexat romanul polițist sau acesta din urmă utilizează S.F.-ul. În schimb, el determină o creștere a numărului variantelor de joc.

(o încăpere care se deplasează odată cu prizonierul). În *Elegie pentru ultimul Barlington*, în centrul anchetei se află „decesul" inexplicabil al unui robot muzical, încadrat la baza unui ansamblu piramidal, construit de Cib Barlington în orașul Noul Weimar. Piramida aceasta este organizată pe cinci nivele și populată, la fiecare nivel, cu roboți care îi „garantează" pe cei de la etajul inferior (etajul I, orchestra, etajul II, giranții soliștilor, etajul III, experții, etajul IV, creatorii, etajul V, selectorul unic, Cib Barlington). Eroarea celor doi detectivi este de natură socio-politică. Ancheta lor se fixează la baza edificiului, acolo unde s-a produs defecțiunea. Dar într-un sistem piramidal rigid, impulsurile și comenzile au un sens unic, așa încît orice accident este provocat, de fapt, de vîrful piramidei.

VII. TEMELE

O clasificaţie satisfăcătoare a temelor din literatura S.F. trebuie să privească obiectele care urmează să fie clasificate cu o oarecare detaşare, şi să ţină seama de cîteva dificultăţi care decurg din absenţa unor noţiuni clare de teorie şi chiar de istorie a literaturii S.F.

După natura criteriilor cu care operăm pot fi identificate *temele manifeste* (călătoria interplanetară, universul paralel, călătoria în timp) şi aşa numitele *teme latente* (natura şi omul, ecologia, comunicaţia etc.). Primele sînt teme „vechi", specifice genului S.F., celelalte sînt teme aproape întotdeauna noi, care nu aduc argumente decisive pentru a distinge între literatura *main-stream* sau „normală" (cum o numeşte Stanislaw Lem) şi S.F.

Există, de asemenea, teme care se situează la periferia genului, teme preluate (transmutaţia, convertirea metalelor) sau teme care se epuizează (călătoria interplanetară), rămînînd să ilustreze conţinutul unui anumit fel de literatură, sub aspectul istoriei lui literare.

În fine, există teme obsedante, care pot fi proprii unui număr redus de scriitori sau unei anumite literaturi. Kingsley Amis tematizează nostalgia vieţii rurale şi anti-urbanismul din romanele lui Clifford D. Simak sau din povestirile lui Ray Bradbury, numindu-le „sindromul Simak". După Brian W. Aldiss, S.F.-ul american revine cu obstinaţie la tema extratereştrilor, în timp ce tema naţiunilor submerse ar fi o obsesie britanică, de extracţie victoriană (Benjamin Disraeli, *Sybil, or The Two Nations*, 1845 ; Bulwer-Lytton, *The Coming Race*, 1871 ; Lewis Carroll, *Alice in Wonderland*, intitulată iniţial *Alice's Adventures Underground*, 1865 ; H. G. Wells, *Maşina timpului*, 1895 ; John Wyndham, *The Secret People*, 1935).

În același timp, în ciuda unor diferențe esențiale între unitatea de sens a diferitelor categorii de texte, se poate vorbi de echivalența în absolut a temelor S.F.

În *Călătoria spre centrul Pămîntului*, de Jules Verne, în momentul în care descoperă cavitatea subterană și curioasele fenomene electrice care o luminează, unul dintre personajele romanului face această observație :

> „Mi se părea că mă găsesc pe vreo planetă îndepărtată, pe Uranus sau Neptun, și că asistam la niște fenomene cu totul necunoscute unui «pămîntean»" [1].

Aceeași reacție o are reporterul Toma Grigoriu, din povestirea *Drum deschis*, de Ion Hobana, pe nava *Calypso*, în fundul mării :

> „Parcă ne aflăm pe o altă planetă... O planetă unde aerul ar avea o stranie culoare verzuie. Nu pot să asemuiesc culoarea aceasta imaginilor pămînteşti : ierburile crude, frunzișul pădurilor tinere, smaraldelor chiar — simboluri ale verdelui fără pată... Ne aflăm pe o altă planetă".

Romanele care au ca temă viața trecută, speciile dispărute sau ascunse, formează o categorie numită și *lost-race* sau *lost-continent*. Dar de fapt, ele pot fi considerate ca variantă la tema romanelor planetare. În loc să-și deplaseze personajele în alt sistem solar, autorul inventează pentru ele o lume ascunsă, nedescoperită sau inaccesibilă, în interiorul sau pe suprafața Pămîntului.

> „În realitate, observă reporterul Malone, din *The Professor Challenger Stories*, *The lost World*, de Arthur Conan Doyle, sîntem la fel de departe de un ajutor omenesc, ca și cînd ne-am afla pe Lună".

După același tip de raționament, un *univers paralel*, care presupune o mișcare în spațiu, poate fi luat drept o

---

[1] Analizînd romanele lui Jules Verne, Darko Suvin observă că „Expedițiile lui Nemo — și ale lui Lidenbrock — se apropie mai mult de S.F.-ul interplanetar, decît de cel din dipticul lunar". În *Pour une poétique de la science-fiction*, p. 132.

călătorie în timp. În *Oameni ca zeii*, de H. G. Wells, un utopian îi declară pămînteanului venit dintr-un alt univers :

„E ca şi cum aţi fi venit la noi din trecut... din istorie".

În ciuda acestor alunecări de teren de la un grup tematic la altul, individualitatea de gen a literaturii S.F. poate fi dovedită şi prin descrierea cîtorva teme de referinţă. Acestea sînt :

1. Călătoria interplanetară
2. Invazia şi Războiul lumilor
3. Sfîrşitul lumii, Catastrofa, Romanul post-atomic
4. Atlantida, Lumile ascunse
5. Universul paralel
6. Călătoria în timp.

1. Călătoria interplanetară

Cea mai simplă temă a literaturii S.F. este tema călătoriei interplanetare sau cosmice. Ea are un caracter eminamente anticipativ, exprimînd dorinţa arhetipală a omului de a se desprinde de Pămînt. În acelaşi timp, fiind pe punctul de a se transforma într-un fapt real, cea mai veche temă a literaturii S.F. ameninţă să părăsească domeniul, pentru a se retrage în fondul istoric şi pasiv al genului.

Aproape toate călătoriile din faza naivă a literaturii ştiinţifico-fantastice îşi îndreaptă atenţia asupra Lunii. Ele încep odată cu *Istoria adevărată* a lui Lucian din Somasata (cca. 125—185 e.n.), care descrie peripeţiile unei corăbii smulse de o furtună din apele Oceanului de vest (dincolo de Coloanele lui Hercule) şi împinsă de vînt pînă în Lună, unde ajunge după şapte zile şi şapte nopţi de zbor. Într-o altă operă a lui Lucian, *Ikaromenip*, Menippos îşi fixează de umeri, cu ajutorul unor curele, o aripă de vultur şi una de pajură, şi porneşte să parcurgă în zbor cele 3000 de stadii (aproximativ 540 de km) care crede că-l despart de Lună.

O ascensiune cu ajutorul vulturilor încearcă şi şahul Firdusi, din *Cartea regilor*, dar atelajul său se prăbuşeşte şi eşecul suferit este interpretat ca o sancţiune a divinităţii.

La Ariosto, în cîntul 34 din *Orlando furioso* (1516), Astolfo este transportat în Lună de sfîntul apostol Ioan, care utilizează în acest scop carul profetului Elia, tras de patru telegari :

„69. Sfîntul evanghelist înhămă patru telegari mai roşii decît focul şi apoi luă loc alături de Astolfo, apucă frîul şi se îndreptă către cer. Carul se înălţă în aer şi ajunse în curînd în mijlocul focului etern pe care, prin puterea miraculoasă a bătrînului sfînt, îl străbătură fără să-l simtă.

70. Traversară toată sfera focului şi apoi intrară în imperiul lunii."

Prima călătorie interplanetară concepută de un astronom este lucrarea lui Johannes Kepler (1571—1630), *Somnium*, publicată postum, în anul 1634. Ascensiunea lui Duracoto, fiul unei vrăjitoare din Islanda, se produce în vis, cu ajutorul unor spirite. Ele se aruncă asupra celui ales şi îl transportă în Lună în mai puţin de patru ore. Pentru a suporta şocul vitezei iniţiale, călătorul trebuie anesteziat şi aşezat astfel încît forţa de recul să fie uniform repartizată pe toată suprafaţa corpului. Kepler anticipează şi unele fenomene de insuficienţă respiratorie, pe care spiritele le combat aplicînd pe nasul şi pe gura călătorului un burete umed.

Domingo Gonsales, eroul lui Francis Godwin (1572—1633), din *The Man in the Moone* (1638), utilizează 25 de lebede sălbatice, cu ajutorul cărora porneşte din insula Sfînta Elena spre Lună, atingînd o viteză de 50 de mile pe oră. La întoarcere, căderea pe Pămînt este încetinită cu ajutorul pietrei *Ebolus* care, pusă în contact cu corpul omenesc, îl face imponderabil.

Celebre sînt şi tentativele de zbor ale lui Cyrano de Bergerac (1619—1655), descrise în *Histoire comique, par monsieur de Cyrano Bergerac. Contenant les états et empires de la Lune* (1657) şi în *Fragment d'Histoire comique par monsieur de Cyrano Bergerac, contenant les états et empires du Soleil* (1662) : roua din sticle, care se evaporă şi este atrasă de Soare, rachetele în trepte, măduva de bou atrasă de Lună, magnetul aruncat în sus, care trage după sine un mic vehicul de fier, sau maşina cu icosaedru, construită de erou în celula unei închisori.

După cum se vede, cele mai multe din procedeele de zbor ale lui Cyrano de Bergerac sînt comice, asemănătoare cu metodele baronului Münchhausen, eroul lui Rudolf Erich Raspe (1737—1794), care se ridică în Lună cu ajutorul unui vrej de fasole turcească şi se înapoiază pe o funie tăiată mereu deasupra capului şi înnodată dedesubt !

Inventarul posibilităţilor de a zbura, în faza preistorică a literaturii S.F., este realizat de John Wilkins (1614—1672), în *The Discovery of a New World* (1638) : aripi fixate de corp, după metoda lui Daedalus sau pentru a imita îngerii, cu ajutorul păsării Rock, domesticită, prin aplicarea principiilor mecanice descoperite de Archytas din Tarent şi de Regiomontanus, care au construit două maşini capabile să zboare, un porumbel şi un vultur de lemn [1].

Cel care scoate călătoria interplanetară din domeniul speculaţiei fanteziste sau ironice este Edgar Allan Poe, probabil şi sub impresia avalanşei de încercări care se declanşează după 27 august 1783, data la care fraţii Montgolfier realizează la Paris prima ascensiune cu balonul aerostatic [2]. Deşi

---

[1] Istoricul procedeelor de zbor spre Lună este realizat de Marjorie Hope Nicolson, în *Voyages to the Moon*, New York, 1949 şi de Helmut Swoboda, în *Dichter reisen zum Mond, Utopische Reiseberichte aus zwei Jahrtausenden*, Fischer Bücherei, Frankfurt am Main, Hamburg, 1969.

[2] Se pare că în România, prima experienţă de acest fel are loc 35 de ani mai tîrziu : „O altă noutate pentru bucureşteni a fost ascensiunea unui balon — primul pe care-l vedeau locuitorii oraşului ; «evenimentul» a avut loc la 26 iunie st. v. 1818, în Dealul Spirii, la Curtea Arsă, şi a fost consemnat de un contemporan, ceauşul Costache de la biserica Amzei ; mahalagiii şi-au amintit multă vreme de «băşica» lui vodă Caragea." (Constantin C. Giurescu, *Istoria Bucureştilor din cele mai vechi timpuri pînă în zilele noastre*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1966, p. 110). Dar într-o notă din revista *Natura*, intitulată *Dacii şi balonul*, autorul revendică pentru... daci ideea baloanelor cu aer cald ! „Se ştie că pe Columna lui Traian steagul dacilor e un *draco*. Acesta era un burduf de piele cu o gură de argint ca de balaur şi legat de o prăjină. Cînd bătea vîntul prin gura căscată, burduful se umfla şi se zbătea în aer mai mult sau mai puţin ciudat. *Draco* s-a păstrat multă vreme în armata romană şi a fost împrumutat şi de alte popoare. Ei bine, acest *draco* ar fi fost transformat în adevărat balon, pe vremea Evului Mediu, în chipul următor : În gura balaurului se punea puţin foc. Se înţelege lesne că aerul ce umplea burduful se încălzea, se făcea mai uşor şi ridica pe *draco* în sus. În *Codex germanicus* de la 1504 se află chiar un desen cu un balaur de acesta zburînd în aer şi legat cu o frînghie ca să nu fugă, se vede, prea departe." (*Natura*, an. II, nr. 2, noi. 1906, p. 64.)

păstrează o rezervă ironică, în povestirea *Hans Pfaall* (1835), Poe descrie metodic ascensiunea unui olandez spre Lună, cu ajutorul unui balon confecționat din pînză cauciucată, punîndu-și toate problemele tipice ale zborului interplanetar : distanța pînă la astrul vizat, viteza de deplasare, dificultățile provocate de altitudine, clișeul contemplării globului terestru de la mare înălțime, problema aprovizionării cu aer și cu alimente, primejdia ciocnirii cu un meteorit.

În esență, traseul stereotipic al acestei călătorii este parcurs și de Jules Verne, în romanul *De la Pămînt la Lună* (1865), care trebuie considerat capodopera genului. În ciuda schemei fixe și a nenumăratelor anticipații care, odată cu trecerea timpului s-au dovedit a fi simple naivități științifice, vitalitatea literară a cărții lui Jules Verne rămîne nealterată. Ea se întemeiază pe o tehnică perfectă a înscenării, pe știința de a crea tensiune și suspans, pe succesiunea rapidă a elementelor de atmosferă și de mișcare : clubul pitoresc al tunarilor (*Gun Club*), cuprinși de febra selenomaniei, disputele academice în jurul proiectului de zbor, adversitatea dintre căpitanul Nicholl și președintele Barbicane, care are mereu ultimul cuvînt, bursa finanțării experienței, șantierul gigantic al Columbiadului și încordarea efortului industrial fără precedent, în fine, personajele, în frunte cu inimosul J.-T. Maston, secretarul permanent al Gun-clubului, care face propunerea de a se îndrepta axa Pămîntului cu ajutorul unor mașini, sau care, atunci cînd află că proiectilul lunar trebuie lansat dintr-o zonă cuprinsă între paralela 0 și 28, cere să se declare război Mexicului, neștiind că Statele Unite posedă teritorii situate în această regiune :

> „— Ei bine ! Fiindcă frontierele noastre nu sînt destul de întinse, deoarece la miazăzi oceanul constituie o stavilă de netrecut, și fiindcă trebuie să căutăm dincolo de Statele Unite și într-o țară învecinată această a douăzeci și opta paralelă, cred că e un *casus belli* bine motivat în această situație și cer să se declare război Mexicului !“

În ciuda unor variațiuni (tulburările psihice, problemele sociale care pot lua naștere într-o călătorie de mari proporții, expediția desfășurată prin participarea mai multor generații), tot ce se va scrie mai tîrziu pe această temă va respecta protocolul riguros sugerat de Kepler și fixat de E. A. Poe. Dar

după Jules Verne, tema s-a epuizat în principiu şi călătoria interplanetară a fost înlocuită aproape peste tot cu figura de stil a *hiperspaţiului*. Printr-o simplă apăsare de buton, distanţele imense dintre două planete, două sisteme solare sau chiar două galaxii sînt traversate într-o fracţiune de secundă. În aceste împrejurări, locul călătoriei amănunţite este luat de o scurtă prezentare a teoriei cutelor sau buclelor spaţiale şi singura problemă a cosmonauţilor rămîne o ameţeală uşoară, o greaţă sau un şoc trecător.

Odată cu creşterea vitezei de deplasare, călătoria interplanetară dispare ca literatură.

2. Războiul lumilor, invazia

Motivul *invaziei* poate fi considerat o obsesie anglo-saxonă şi se poate spune că în timp ce S.F.-ul călătoriei interplanetare este dominat de modelul Jules Verne, S.F.-ul invaziei stă sub semnul autorităţii lui Wells [1].

Totuşi, prima operă remarcabilă pe tema invaziei apare în Germania, unde Kurd Lasswitz publică în anul 1897 romanul *Auf zwei Planeten.*

> Marţienii lui Lasswitz *(numele)* sînt, datorită superiorităţii lor tehnice, stăpînii întregului sistem solar. Ei controlează Pămîntul cu ajutorul unor sateliţi staţionari, fixaţi deasupra polilor planetei, pe care au transformat-o în protectorat marţian, în urma bătăliei de la Portsmouth. Intenţia invadatorilor este de a exploata aerul şi energia solară a planetei noastre. În momentul în care pămîntenii (numiţi de marţieni *bate*) reuşesc să construiască aeronave comparabile cu cele ale marţienilor, aceştia din urmă sînt învinşi şi alungaţi de pe Pămînt.

Invazia lui H. G. Wells, din *Războiul lumilor* (1898) se produce în primii ani ai secolului XX. Din 24 în 24 de ore, marţienii lansează cîte o navă spre Pămînt, în căutarea

---

[1] Într-o bibliografie a literaturii despre viitor (*The Tale of the Future, From the beginning to the present day*, Londra, 1961), I. F. Clark înregistrează pentru intervalul 1871—1898 (data publicării romanului lui H. G. Wells, *Războiul lumilor*) 40 de lucrări (romane, povestiri, pamflete) pe tema invaziei, apărute în Anglia. Cele mai multe dintre ele au ca subiect războiul şi invadarea Angliei de către nemţi, ruşi, chinezi şi mai ales francezi, pe calea aerului, pe apă sau printr-un tunel săpat pe sub Canalul Mînecii.

unei planete mai apropiate de Soare, Marte fiind pe punctul de a se răci. Una din aceste rachete aterizează în apropiere de Londra şi din craterul produs prin cădere îşi fac apariţia nişte fiinţe terifiante, cu ochi enormi, cu cioc şi cu tentacule. Neputîndu-se adapta gravitaţiei terestre, marţienii se deplasează cu ajutorul unor tripozi metalici. La început ei îi extermină pe oameni utilizînd raze de foc şi nori negri cu efect toxic instantaneu. Mai tîrziu, pămîntenii încep să fie urmăriţi sistematic şi capturaţi, pentru ca marţienii să se poată hrăni cu sîngele lor. După ce distrug oraşele Weybridge şi Shepperton, invadatorii se îndreaptă spre Londra. Capitala este părăsită în panică, trenurile sînt luate cu asalt, magazinele de biciclete sînt jefuite. În cele din urmă marţienii cad victimă microbilor de pe Pămînt şi mor tînguindu-se sinistru, „ul-la, ul-la, ul-la" !

Tot Wells dezvoltă şi a doua ipoteză a invaziei — apariţia unor animale sau plante de pe propria noastră planetă care, prin numărul lor impresionant, prin forţă sau prin inteligenţă pot pune în pericol existenţa rasei umane.

Ideea plantelor agresive apare la Wells într-o povestire din anul 1894, *Înflorirea ciudatei orhidee.* Un horticultor amator cumpără un bulb adus din insulele Andamane, de lîngă India, şi îl plantează într-o seră. În scurt timp începe să crească o plantă cu flori albe şi dungi portocalii, cu radicele aeriene de 30 de cm lungime, ca nişte tentacule. Într-o bună zi planta îl atacă pe grădinar, cuprinzîndu-i gîtul cu radicelele şi aplicîndu-i ventuzele pe corp.

În *Războiul lumilor*, ierburile roşii aduse de marţieni pe Pămînt ating dimensiuni monstruoase, astupă canalele apelor şi pier apoi ca şi invadatorii, din cauza microbilor tereştri.

În *Imperiul furnicilor* (1905), un oraş brazilian este luat cu asalt de furnici inteligente, de 5 cm lungime, care se deplasează în formaţiuni regulate şi poartă un echipament militar cenuşiu. Ele folosesc unelte, prelucrează metalele cu ajutorul focului şi dezvoltă un sistem de comunicaţie comparabil cu acela al oamenilor.

> „Cam pe la 1911, dacă merg în continuare ca acum, vor ajunge pînă la prelungirea de cale ferată de la Capuarana, şi se vor impune atenţiei capitalismului european.
> Prin 1920, vor fi la jumătatea drumului pe Amazon în jos. Cred că cel mai tîrziu prin 1950 sau '60 vor descoperi Europa."

În *Hrana zeilor*, (1904), o substanţă care provoacă creşterea exagerată a organismelor (*heracleoforbia*) este risipită din neglijenţă în natură şi dă naştere unor exemplare de plante şi de animale gigantice, care ameninţă populaţia Angliei : viespi mari cît bufniţa, urechelniţe şi furnici uriaşe, iederă cu un diametru de peste 60 de cm, urzici cu ace otrăvitoare, şobolani imenşi care atacă de mai multe ori Londra, năvălind din canalele de scurgere ale oraşului. Ritmul în care toţi aceşti monştri îşi fac apariţia este terifiant :

„...*Hrana* se împrăştiase din nou. Într-o săptămînă, islazul din Keston era ceea ce naturaliştii numesc un centru de răspîndire în plină activitate. De astă dată nu erau viespi sau şobolani, urechelniţe sau urzici ; erau numai vreo trei păianjeni de apă, cîteva larve de libelulă, care în scurt timp au devenit libelule, luînd ochii întregului Kent cu trupurile lor de safir care planau prin văzduh şi o buruiană dezgustătoare, gelatinoasă ca o spumă, care se revărsa peste malul bălţii, trimiţîndu-şi masele verzi şi vîscoase pe cărarea grădinii, pînă spre casa doctorului Winkles. Începură să mai crească şi trestiile, *equisetum* şi *potamogeton* şi expansiunea lor nu încetă decît odată cu secarea acelei bălţi.
În scurtă vreme deveni limpede pentru marele public că de data aceasta nu era doar un singur centru de răspîndire, ci mai multe. Unul era la Ealing — acum nu mai încape îndoială şi de la acesta venea plaga muştelor şi păianjenilor roşii ; altul era la Sunbury, producînd ţipari mari şi feroci, care erau în stare să iasă pe mal, unde omorau oile ; şi se afla unul în Bloomsbury, iar aceasta hărăzi lumii o nouă rasă de gîndaci de bucătărie de un soi teribil...“

S-ar crede că povestirile şi romanele lui H. G. Wells epuizează toate combinaţiile posibile ale temei invaziei, în variantă extraterestră sau provocată de agresori pămînteni. În realitate există cel puţin două motive care explică longevitatea acestei teme. Primul motiv ţine de efectul literar al tipului special de conflict pe care îl presupune agresiunea şi invazia, al doilea trebuie căutat în funcţia variabilă pe care o îndeplineşte *agresorul*, pentru că, deşi formula este fixă, un tip special de coerenţă, şi prin aceasta, adevăratul conţinut al romanului, vor decurge de aici.

Aşa se explică numărul relativ mare de romane notabile pe tema invaziei, care reuşesc să pară inedite, în ciuda numărului mic de combinaţii epice cu care pot lucra.

Unul dintre cele mai convingătoare exemple din această categorie îl oferă romanul lui Karel Čapek (1890—1938), *Război cu salamandrele.*

> Descoperite într-o colonie olandeză, la vest de Sumatra, salamandrele sînt întrebuințate la început pentru pescuitul perlelor sau pentru realizarea construcțiilor portuare. Apoi ele colonizează toate țărmurile lumii, își construiesc orașe submarine, fabrici, linii de transport, organizează un *Salamander Syndicate*, se înarmează și sfîrșesc prin a face revendicări teritoriale, sub conducerea unui *Chief Salamander*. Cînd ajung la cifra de aproximativ 20 de miliarde de exemplare, salamandrele aruncă în aer coastele Statelor Unite și ale Chinei, instituie blocadă în jurul Angliei, inundă Germania, Franța, Brazilia, Egiptul, India. În fața acestui val de agresiune, unul dintre personajele romanului se consolează cu ideea că țara lui, Cehoslovacia, nu are ieșire la mare și că, de aceea, nu este amenințată de invazie. Într-una din zile însă, în timp ce pescuiește liniștit pe Vîltava, o salamandră scoate capul din apă și îl privește fix.

Romanul lui Čapek a apărut în anul 1936. În 1938 Cehoslovacia pierdea Sudeții, iar ceva mai tîrziu, Boemia, Moravia și Slovacia. În anul 1939 izbucnea cel de al doilea război mondial.

Foarte cunoscute sînt alte trei romane pe tema invaziei, *The Day of the Triffids* (1951), de John Wyndham, *The Puppet Masters* (1951), de Robert A. Heinlein și *City* (1952), de Clifford D. Simak.

Romanul englezului John Wyndham (1903—1969) pornește de la ideea plantelor agresive, dezvoltată și de americanul David H. Keller într-o cunoscută nuvelă publicată de *Amazing Stories* în anul 1930, *The ivy war* [2].

> Trifizii lui Wyndham sînt plante de laborator, produse în secret de o mare putere, pentru a fruniza un ulei cu calități nutritive superioare. O rețea de spioni reușește să sustragă un recipient cu

---

[2] De fapt, nuvela lui Keller respectă cu fidelitate schema propusă de H. G. Wells în *Războiul lumilor*. Într-un mic orășel din Statele Unite, Yeastford, dintr-un puț izolat izbucnește o iederă imensă, care se hrănește cu sîngele oamenilor. Planta își agită cîrceii amenințătoare, este prevăzută cu un sistem sanguin, respirator și nervos și este dotată cu inteligență. Respinsă din oraș prin intervenția gărzii naționale și a poliției, iedera se îndreaptă prin apă spre Philadelphia, provocînd panică. Pînă la urmă, biologul White fabrică o *toxină hemolitică* pe care o injectează în ramurile plantei, distrugînd-o.

semințe, dar avionul care le transportă este doborît deasupra oceanului și plantele ajung în atmosferă, de unde sînt apoi răspîndite pe toată suprafața planetei. La maturitate, un trifid dezvoltă o tulpină lemnoasă, pe care cresc trei pedunculi scurți și un număr de frunze verzi, cu aspect pergamentos. În vîrful plantei se află un cornet în care este adăpostit un pistil păros, asemănător cu un pămătuf de ferigă. O substanță cleioasă, aflată în interiorul acestei pîlnii, imobilizează insectele cu care planta se hrănește în prima parte a existenței. După ce au atins un anumit grad de dezvoltare, trifizii își scot rădăcinile din pămînt și încep să se deplaseze cu viteza cu care se mișcă un om. Rădăcinile sînt de fapt trei cioturi de aproximativ 30 cm lungime și cu ajutorul lor planta execută mișcări asemănătoare deplasării unui om în cîrje. La fiecare „pas", tulpina se balansează puternic înainte și înapoi, producînd o impresie terifiantă. În vîrful pîlniei se mai află un tentacul cu ac, care poate atinge lungimea de 20 de metri. Cu ajutorul celor trei pedunculi care bat în tulpina lemnoasă, trifizii comunică între ei, scoțînd un fel de semnale morse. Dacă acești pedunculi sînt înlăturați, planta moare. Ajutați de împrejurarea că aproape întreaga populație a planetei și-a pierdut vederea într-un accident de origine cosmică, trifizii încep să-i extermine pe oameni, alungîndu-i din orașe. Au loc adevărate scene de asediu, trifizii pîndesc răbdători pe după colțurile caselor și, în general, imaginea Londrei abandonată de oameni și împînzită de automobile din care începe să crească iarba este de neuitat.

Aceeași impresie o lasă și romanul lui Robert A. Heinlein, *The Puppet Masters.*

> Aici, Pămîntul este invadat în anul 2014 de niște moluște respingătoare, care sosesc de pe Titan, cel de al șaselea satelit al planetei Saturn, și care se fixează pe spatele oamenilor, anihilîndu-le personalitatea și voința. Pentru a se putea răspîndi, moluștele sînt expediate în cutii metalice care trebuiesc încălzite înainte de a fi aplicate pe spinarea noilor victime. Acestea pot fi recunoscute numai după mica umflătură de pe spate. Cum era de așteptat, populația intră în panică, cei suspectați sînt omorîți imediat, într-o atmosferă de teroare absolută („Încuiați ușile ! Închideți clapele de aerisire ale șemineelor ! Nu intrați niciodată într-o încăpere întunecoasă ! Atenție la întrunirile publice ! Un bărbat care poartă un palton este un dușman — împușcați-l"). După ce invazia este respinsă cu ajutorul unui virus, o expediție pornește spre Titan pentru a distruge toate moluștele.

Romanul lui Clifford D. Simak, pe care Donald A. Wollheim îl consideră „un fel de Biblie canină", acoperă o perioadă de 12.000 de ani (începînd cu 1990), după exemplul

panoramelor cosmice realizate de Olaf Stapledon, şi presupune înlocuirea rasei umane, care s-a retras de bună voie pe planeta Jupiter, cu o rasă de cîini inteligenţi, produşi printr-un proces de mutaţie dirijată. În accepţia „editorului", care este... un cîine, romanul *City* ar fi o culegere de texte, o legendă alcătuită din opt povestiri „transmise de secole, din generaţie în generaţie". Fiecare poveste e precedată de observaţiile filologice sau istorice ale editorului, care face textologie şi declară că are mari dificultăţi în interpretarea unor noţiuni ininteligibile, cum ar fi *oraş*, *război*, *a omorî*. Problema principală a editorului din *City* este de a şti dacă a existat vreodată cu adevărat o fiinţă numită „*om*". La această întrebare, el este înclinat să răspundă negativ. Pentru cîini, omul este un produs al credinţelor populare.

Să încheiem cu un ultim exemplu dintr-o serie care pare să fie inepuizabilă : romanul lui William Tenn (Philip Klass), *Of Men and Monstres* (1968).

> La William Tenn, Pămîntul a fost invadat de nişte fiinţe gigantice, *bestiile*, care au distrus cu totul întreaga civilizaţie umană. În aceste împrejurări, supravieţuitorii sînt constrînşi să ducă o existenţă parazitară, adăpostindu-se în ceea ce la început par a fi nişte peşteri, dar reprezintă în realitate spaţii goale în materialul izolant care căptuşeşte pereţii uriaşelor locuinţe ale invadatorilor. Sarcina cea mai importantă a fiecărui bărbat este aceea de a fura hrană din cămările bestiilor, sarcina femeilor este de a face cît mai mulţi copii. Oamenii se comportă deci ca gîndacii de bucătărie, care fură hrană şi neliniştesc pe copiii şi pe femelele bestiilor. De aceea ei urmează să fie striviţi cu piciorul sau exterminaţi cu praf uri şi momeli.

În ciuda acestei viziuni dezolante, romanul lui Tenn realizează o răsturnare utilă a perspectivei antropocentriste. Ficţiunea invaziei vrea să spună că o rasă mai inteligentă şi mai puternică decît cea umană s-ar putea instala pe Pămînt şi s-ar putea comporta cu omul exact în felul în care acesta se comportă de mii de ani cu celelalte specii. Tema iniţială a invaziei a fost completată cu o temă nouă, a *cutiei în cutie* sau a lumilor *emboîtés*, aşa încît unul din personajele cărţii se poate întreba la sfîrşit dacă nu cumva bestiile locuiesc la rîndul lor în pereţii locuinţelor unor bestii mai mari, care şi ele locuiesc în pereţii caselor unor bestii-bestii-bestii.

3. Sfîrşitul lumii, catastrofa, romanul post-atomic

Literatura sfîrşitului lumii se întemeiază pe amintirea, mereu stimulată de realitate, a catastrofelor planetare, pe o veche temere escatologică, exprimată în *Biblie* sau în gîndirea mitologică şi legendară (Apocalipsul, potopul, *Ragnarök*, *Völuspa*).

Sub impresia unor mari catastrofe cosmice sau geologice (cutremurul pustiitor de la Lisabona, din 1755, descris şi de Voltaire, ploaia meteoritică din anul 1833, erupţia vulcanului Pelé, care distruge oraşul Saint Pierre din Martinica, în 1902, marele cutremur din 1906, de la San Francisco, cutremurul din Sicilia şi Calabria, urmat de o epidemie de holeră, în 1908, cutremurul din Japonia, din 1923, cînd sînt distruse aproape în întregime Tokio şi Yokohama) se dezvoltă o impresionantă literatură apocaliptică anticipativă, pe care o putem considera S.F. [1].

Camille Flammarion (1842—1925), autorul romanului în două părţi *La fin du monde* (1893, 1894), enumeră mai multe variante catastrofice, între care potopul, coliziunea cosmică, infectarea atmosferei prin impact cu o cometă alcătuită din gaze otrăvitoare, explozia de tip vulcanic, cutremurul, îngheţul, epidemiile, focul.

Toate aceste alternative sînt exemplificate şi de literatura S.F. : potopul (Garrett P. Serviss, *The second Deluge*, 1912), coliziunea cosmică (E. A. Poe, *The Conversation of Eiros and Charmion*, 1839 ; Jules Verne, *Hector Servadac*, 1877 ;

---

[1] Şi în România tema *sfîrşitului lumii* reprezintă, mai ales în a doua jumătate a secolului XIX, un motiv permanent de îngrijorare şi de speculaţii. În 1840, *Albina românească* şi *Curierul românesc* publică *Luări aminte astronomice asupra auzirei despre sfîrşitul lumei*, pentru a pune capăt temerilor în legătură cu sfîrşitul lumii prin ciocnirea cu o cometă sau prin căderea Lunii pe Pămînt. În 1881 apărea la Tipografia modernă din Bucureşti o broşură intitulată *Adio, Cometa ! sau Nu e încă sfîrşitul lumei.* Revista *Familia* publică în 1884 articolul *Zilele din urmă ale Pămîntului*, de Marcu Emilian. I. L. Caragiale, care are şi el obsesia cometei, scrie în 1899, în *Universul*, despre teoriile lui Rudolf Falb *(Cometa lui Falb)*, care prezisese sfîrşitul Pămîntului la 1 noiembrie 1899. Tot în anul 1899, Victor Anestin dezbate aceeaşi temă în articolul *Sfîrşitul lumei*, publicat în revista *Foaia populară.*

H. G. Wells, *Steaua*, 1897 și *În zilele cometei*, 1906 ; Rosny Aîné, *La force mystérieuse*, 1913 ; Conan Doyle, *The Poison Belt*, 1913 ; Victor Anestin, *O tragedie cerească*, 1914), epidemiile (Mary Shelley, *The last Man*, 1826) etc. Există chiar autori care manifestă o preferință specială față de această stereo-temă, unul dintre ei fiind englezul J. G. Ballard, ale cărui romane ilustrează cele mai neașteptate forme catastrofice : furtuni apocaliptice (*The Wind from Nowhere*, 1962), inundații (*The Drowned World*, 1963), secetă (*The Drought*, 1965), procese inexplicabile de cristalizare (*The Crystal World*, 1966).

La Victor Anestin (1875—1918), în romanul *O tragedie cerească*, un corp ceresc, denumit de astronomi *Satan*, pătrunde în interiorul sistemului nostru solar, cu o viteză de 400 de kilometri pe secundă, modifică orbitele planetelor Marte și Venus și împinge Pămîntul pe o traiectorie cometară. În timp ce marțienii primesc cu demnitate sfîrșitul apropiat, pe Pămînt, unde inundațiile și cutremurele fac ca întreaga omenire să dispară în decurs de 24 de ore, pămîntenii își pierd controlul și luciditatea. Cei două milioane de locuitori ai orașului București, capitala Imperiului român, sînt cuprinși de panică, se sinucid, incendiază locuințe și cărți, se pierd, în intervalul scurt care precede catastrofa, în scene de isterie colectivă, interminabile.

La Felix Aderca (1891—1962), în *Orașele scufundate* (roman apărut în volum în anul 1937, sub titlul *Orașele înecate*), operatorul de cinematograf Ioan Doicin discută, în Bucureștii anului 5000, cu soția sa Ri, de meserie „floristă", ipoteza răcirii Soarelui și a retragerii oamenilor în mări, sub cupole de sticlă. Culcîndu-se, Ioan Doicin se visează peste alte cîteva mii de ani, într-un moment în care Soarele este pe punctul de a se stinge și omenirea s-a refugiat în patru mari orașe submarine, în așteptarea sfîrșitului apropiat. Cînd temperatura atinge un nivel critic, inginerul Xavier, împreună cu Olivia, pleacă cu un avion propulsat de „gazul 8" spre un alt sistem solar, în timp ce cuplul Whitt-Lucia se retrage într-un nou oraș subteran, mai aproape de sîmburele cald al Pămîntului.

> „Adam și Eva în inima globului, Adam și Eva porniți spre cucerirea unui nou Pămînt, în spații."

În grupul catastrofelor de tip „biblic" trebuiesc introduse și motivele numite de Donald A. Wollheim „cele trei baraje ale secolului XX" : suprapopulația, poluarea și bomba atomică. În prima categorie, cauzele sînt naturale și imprevizibile (cu excepția epidemiilor nimicitoare, pe care le poate provoca *savantul nebun*) ; responsabilitatea distrugerilor din a doua categorie de catastrofe o poartă chiar omul.

În *Orbit unlimited* (1961), de Poul Anderson, populația Pămîntului s-a înmulțit peste măsură și rezervele de energie și de materii prime încep să se epuizeze. Producția articolelor de lux încetează, cultura dispare, fiind înlocuită de o singură preocupare — economia. În aceste împrejurări, o „mișcare constituționalistă", scoasă în afara legii, organizează exodul spre planeta Rustum, din Epsilon Eridani, care urmează să fie colonizată.

Tema poluării a fost anticipată de Wells în O *poveste a zilelor ce vor veni* (1897) :

> „Încălzitul electric a înlocuit focul (în anul 2013 aprinderea unui foc care nu consuma în întregime propriul său fum a devenit pasibilă cu pedeapsa)..."

și în *Dl. Blettsworthy pe insula Rampole* (1928) :

> „...aveam să aflu că o specie triumfătoare cum este omul poate triumfa numai pentru a-și transforma mediul într-un pustiu. El arde și doboară copacii care-i adăpostesc viața, crește capre care pasc și transformă Arabia într-un deșert și acum începe să transforme azotul din aer în îngrășăminte și explozibile, astfel încît atmosfera sa ar putea deveni în curînd de nerespirat."

Este ceea ce se întîmplă în „tragedia ecologică" a lui Brian W. Aldiss, *Earthworks* (1965).

> Aici, statele europene, Rusia, China și Statele Unite sînt prezentate ca țări epuizate prin distrugerea echilibrului ecologic și biologic, într-o epocă în care omenirea a atins cifra de 24 de miliarde de locuitori, deși natalitatea a fost redusă la minim prin sterilizări și prin practicarea cultului răspîndit al abstinenței sexuale. Intervalul dintre secolele XVIII și XXI este denumit „epoca risipei". După această perioadă Anglia a fost transformată într-un imens platou agricol, prin reducerea la zero a tuturor formelor de relief. Copacii au fost distruși, pentru a nu mai permite înmulțirea păsărilor, purtătoare de viruși epidemici. Peisajul acesta dezolant este completat de imaginea apocaliptică a avioanelor care lansează ritmic insec-

> ticide, aşa încît pămîntul este acoperit în permanenţă de nori otrăvitori, deasupra cărora se înalţă, pe platforme imense, cele cîteva oraşe. În aceste condiţii, agricultura este practicată numai de deţinuţi care, pentru a se putea deplasa pe pămînt, trebuie să fie echipaţi ca şi cum s-ar afla pe planeta Marte. Cînd vînturile încep să erodeze solul, sînt confecţionaţi copaci metalici, iar terenul arabil este regenerat cu ajutorul nisipului importat din Africa. În ciuda eforturilor, omenirea este ameninţată cu foametea şi, datorită subnutriţiei şi avitaminozei (cele mai multe alimente sînt artificiale), suferă de cele mai sîcîitoare boli (cu precădere psihice) : agorafobia şi claustrofobia, mania persecuţiei, complexul vinovăţiei, cancerul. Paradoxul acestei lumi este faptul că, în ciuda supraopulaţiei, oamenii sînt îngrozitori de singuri ca indivizi („Eşti veşnic singur într-o lume în care singurătatea este bunul cel mai de preţ.").

The World Set Free (1914), de H. G. Wells, este primul roman în care se anticipează explozia unei bombe atomice [2]. Ideea aceasta stă la baza unei lungi serii de romane numite *post-atomice*, care descriu rebarbarizarea omului, întoarcerea la formele primitive de viaţă şi de civilizaţie, după consumarea unui război nuclear nimicitor (Aldous Huxley, *Ape and Essence*, 1949 ; Daniel F. Galouye, *The dark World*, 1961).

În *This Immortal* (1966), de Roger Zelazny, Pămîntul se auto-distruge în cursul unui război atomic de trei zile. Catastrofa aceasta determină, după trecerea mai multor ani, apariţia unor mutanţi oribili şi a unor creaturi comparabile cu personajele din mitologia greacă, despre care ni se sugerează, de altfel, că ar fi, ele însele, mutanţi.

Tot la Roger Zelazny, în *Damnation Alley* (1969), la 30 de ani de la consumarea „războiului de trei zile", Pămîntul a fost luat în stăpînire de animale apocaliptice, produse de iradierea atomică : lilieci uriaşi, animale Gila (şopîrle agresive), fluturi de dimensiunea unor vulturi, care îşi depun ouăle în trupul animalelor Gila, păienjeni de statură umană, cu pînzele ţesute între ruinele zgîrie-norilor. Vinovaţi de declanşarea războiului atomic sînt consideraţi a fi profesorii de

---

[2] După Erich von Däniken (*Amintiri despre viitor*, Editura politică, Bucureşti, 1970, pp. 55—56, 78), primele explozii atomice sînt descrise în *Biblie* (distrugerea Sodomei şi Gomorei) şi în *Mahabharata* („modul în care Gurkha a azvîrlit asupra unui oraş mare, de la bordul unei puternice vimana, un singur proiectil.").

toate specialităţile şi militarii, urmăriţi şi linşaţi de supravieţuitori.

O sinteză ironică a celor mai importante motive şi procedee din literatura sfîrşitului lumii poate fi întîlnită la francezul René Barjavel.

În romanul *Le diable l'emporte* (1948), al treilea război mondial izbucneşte în jurul anului 1960, din cauza pretenţiilor de proprietate exclusivă aspra Lunii, emise de marile puteri. Conflictul este precedat de o mare conferinţă a păcii, la O.N.U., dar în momentul în care ecranele televizoarelor transmit imaginea strîngerilor de mînă oficiale, oamenii încep să părăsească în panică oraşele. Pretextul declanşării războiului este furnizat de fotografia pe care un avion american de recunoaştere o face în Vranghel, şi pe care pot fi identificate nişte puncte suspecte. Războiul atomic începe, dar cînd fotografia este reanalizată, se constată că era vorba de un grup de pinguini. Bătălia continuă totuşi deasupra Polului Nord, calota glaciară se topeşte şi un val imens de apă oceanică măturâ într-o mişcare de dus-întors Norvegia şi Islanda. Londra dispare şi ea sub apele Tamisei, Sena măturâ podurile Parisului, din care timp de cîteva ceasuri nu se mai văd decît vîrfurile de la Montmartre, Montparnasse şi Haut-Vaugirard. După un timp însă, Polul Nord reîngheaţă şi în cîteva luni, în locul ruinelor apar noi oraşe. Într-un elan de generozitate, marile naţiuni hotărăsc să distrugă bombele atomice şi să instaureze o eră a păcii şi a securităţii mondiale. Nu trece însă prea mult timp şi o ştire senzaţională face ocolul planetei. Un savant sovietic reuşeşte să transforme roca lunară în aur. El efectuează chiar cîteva experienţe în public, şi apoi dispare. Ruşii îi acuză pe americani că l-ar fi răpit, americanii pe ruşi că vor să păstreze secretul numai pentru ei. În felul acesta se declanşează cel de al patrulea război mondial, prilej de exprimare a celor mai diabolice procedee de distrugere în masă. Parizienii mor asfixiaţi cu *C147*, o pulbere care, răspîndită în aer, neutralizează oxigenul atmosferic. Aceeaşi soartă o au locuitorii tuturor celorlalte oraşe mari, mijlocii sau mici din Franţa şi din Italia. Populaţia New York-ului este dezintegrată de undele unor generatoare de ultrasunete, lansate cu paraşuta. În Rusia sînt aruncate bombe bacteriologice. Anglia este dinamitată. Singura ţară care rezistă este Elveţia, ascunsă sub Alpi. Ea deţine, dealtfel, o armă secretă, inventată de fizicianul Emboulestein. Este vorba de apa super-grea, care îngheaţă la temperaturi cuprinse între +42 şi —43°C, provocînd moartea tuturor organismelor. În ultimul moment, un alt fizician inventează un antidot — hidrogenul cu greutate atomică modificată. Datorită lui gheaţa devastatoare este incendiată, pămîntul se acoperă cu cenuşă şi timp de zece ani apa primordială cade, fără întrerupere, fertilizînd planeta, în aşteptarea unor germeni de viaţă nouă, care îşi vor face apariţia datorită măsurilor de prevedere ale domnului Gé. Acesta a construit, la o adîncime de 900 de metri sub pămînt, o arcă cu pereţi de 15 metri grosime, în care a instalat 12 femei, 12 bărbaţi şi o colecţie de

animale (cal, vacă, cocoş, iepure, măgar, cîine, melc, albină, vierme de mătase, broască, vrabie, rîndunică) şi de plante (principalele soiuri de pomi fructiferi şi de legume din Europa, ierburi, mirodenii, cereale, flori). A doua arcă a dlui Gé este locuită de numai două familii. Iar în momentul în care este distrus şi acest adăpost, dl Gé lansează în spaţiu o rachetă în care au luat loc un bărbat şi o femeie. Acest cuplu se va roti în jurul Pămîntului timp de zece ani, după care va ateriza pentru a repopula planeta.

De la frisonul preromanticilor, stîrnit de ruinele marilor civilizaţii dispărute, pînă la teroarea în faţa accidentului cosmic, tema sfîrşitului lumii cuprinde un număr nelimitat de nuanţe. Ea a fost stimulată, de obicei, de o spaimă, de un complex colectiv al vinovăţiei sau de o nemulţumire faţă de trecut care, după ce s-a exprimat în forme apocaliptice, sfîrşeşte prin a face propuneri de resurecţie, oferind un model nou de civilizaţie şi referindu-se, aproape întotdeauna, la eternul cuplu adamic.

Modelul utopic şi cuplul paradisiac sînt cele două elemente care compensează aproape toate catastrofele finale.

În acelaşi timp există o motivaţie ideologică a literaturii catastrofice, care se naşte în momentele de epuizare ale vechilor sisteme politice şi sociale, generează pesimism şi creează confuzie între istoria care se face şi istoria care este făcută. În înţelesul acesta, literatura de tip apocaliptic ilustrează ideile de filozofie a istoriei de tip Spengler (*Der Untergang des Abendlandes*, 1918), şi „viziunile despre sfîrşitul lumii sînt viziunile despre sfîrşit ale unei clase ameninţate cu sfîrşitul“ [3].

4. Atlantida, lumile ascunse

Despre Atlantida s-au scris aproape 2500 de lucrări. Şi pentru că dezlegarea enigmei este căutată de peste 2300 de ani, subiectul a fost considerat, pe bună dreptate, un adevărat roman poliţist al istoriei [1]. El începe odată cu Platon, care ne oferă cele mai ample informaţii despre „continentul dis-

---

[3] Hans Joachim Alpers, *Weltuntergangsvisionen in der Science Fiction*, în Reimer Jehmlich şi Hartmut Lück (editori), op. cit., p. 146.

[1] Jacques van Herp, op. cit., p. 85.

părut", în celebrele sale dialoguri *Kritias* și *Timaios*, compuse între anii 370—347 î.e.n.

În *Timaios*, Atlantida este descrisă ca o insulă de dimensiunea Libiei și a Asiei Mici, situată în Oceanul Atlantic, dincolo de coloanele lui Hercule (strîmtoarea Gibraltar). După ce sînt înfrînți de atenieni, atlanții dispar în urma unui cutremur, împreună cu întreaga lor insulă. În *Kritias* se precizează momentul catastrofei (9000 de ani înainte de data la care se poartă dialogul) și se dau informații în legătură cu zeul tutelar al insulei (Poseidon), cu fauna, flora, prelucrarea metalelor (între care vestitul oricalc), construcțiile arhitectonice, în care predomină pietrele albe, negre și roșii, instalațiile portuare, organizarea militară, ritualul de sacrificare a taurului și, în general, în legătură cu marea prosperitate a imperiului atlanților.

Versiunea lui Platon, care pare a fi mai degrabă o utopie, a fost interpretată în cele mai diverse feluri și Atlantida, considerată ca realitate, a fost plasată de-a lungul secolelor în cele mai neașteptate puncte ale globului: în America (Francisco López de Gómora, 1553), în Suedia, avînd drept capitală Upsala (Olaf Rudbeck, 1675), în nordul Groenlandei (J.S.Bailly, 1779), în Africa de Sud (Johann Christian Bock, 1685) și de-a lungul Nigerului (Leo Frobenius, 1912), în Africa de nord (A.F.R. Knötel, 1893 ; Cl. Roux, 1926), în insula Creta (E. S. Balch, 1917) sau în Dacia arhaică, între Porțile de Fier și crestele munților Bucegi (Nicolae Densușianu, în cunoscuta sa lucrare postumă *Dacia preistorică*, 1913)[2]. J. J. Scheuchzer, pe care îl ironizează Karel Čapek în *Război cu salamandrele*, susținea chiar că ar fi descoperit scheletul unui atlant înecat în timpul potopului, pe care însă Cuvier îl contestă, atribuindu-l unei... salamandre.

Toate aceste interpretări alcătuiesc împreună corpul de propoziții teoretice fundamentale ale *atlantologiei*, ca știință. Dar dacă am presupune că una dintre ipoteze s-ar dovedi, ca Troia, în urma cercetărilor lui Schliemann, adevărată, atunci toate celelalte ar deveni S.F.

---

[2] v. Aurel Dîmboiu, *Pe urmele atlanților*, Editura științifică, București, 1963 și Aurel Leca, *Lumi dispărute*, Editura tineretului, București, 1963.

Atlantida scriitorilor apare ca motiv, sau cel puţin ca sugestie, atît la Jules Verne, în *20.000 de leghe sub mări*, cît şi la H. G. Wells, în povestirea *În abis* (1896). În primul text, căpitanul Nemo îi arată profesorului Aronnax, la lumina vulcanilor care continuă să erupă, ruinele vechii cetăţi, pe fundul Oceanului Atlantic, în cel de-al doilea, englezul Elstead descoperă lîngă tropicul Capricornului, la o adîncime de 5 mile, nişte fiinţe fosforescente, cu ochi pedunculaţi, care îl capturează şi îl transportă în oraşele lor submarine.

La seria lungă a romanelor despre Atlantida (André Laurie, *Atlantis*, 1895 ; Pierre Benoit, *L'Atlantide*, 1919 ; Paul Féval Fils şi H. J. Magog, *Le réveil d'Atlantide*, 1923 ; Hans Dominik, *Atlantis*, 1925 ; Arthur Conan Doyle, *The Maracot Deeps*, 1927) trebuie adăugat şi romanul lui A. N. Tolstoi (1883—1945), *Aelita* (1922), în care inginerul Los dezvoltă teoria potrivit căreia Atlantida s-ar fi scufundat în urma ciocnirii Pămîntului cu un corp ceresc de mari dimensiuni, iar Aelita dă un compendiu de istorie marţiană, din care rezultă că de pe steaua Talţetl (Pămîntul), Fiii Cerului (sau megaţitlii), supravieţuitorii unei rase pe care a distrus-o potopul, în urmă cu douăzeci de milenii, ar fi migrat spre planeta Marte. Aceştia sînt atlanţii, oameni uriaşi, care construiesc canalele marţiene şi care, neavînd femei, se căsătoresc cu fecioarele aolilor marţieni şi dau naştere neamului albastru al muntenilor.

Foarte cunoscut este şi romanul lui Al. Beleaev (1884—1942), *Ultimul om din Atlantida* (1926).

Aici, un bancher din New York, mister Henri Solly, citeşte o broşură în limba franceză (Roger Vigny, *Un continent dispărut. Atalantida, a şasea parte a lumii)* şi se decide să organizeze o expediţie pentru a descoperi insula mitică a lui Platon. După cinci ani de cercetări, Atlantida este reperată la o adîncime de peste 3000 de metri, în apropierea insulelor Azore. „Treptat, Atlantida îşi dezvăluie toate tainele : temple, piramide, statui, case, arme de bronz, obiecte casnice şi un număr nesfîrşit de «cărţi de bronz» ale atlanţilor". Cu ajutorul acestor „cărţi", profesorul Larison reface istoria continentului pierdut, descrie capitala imperiului, Poseidonis, şi civilizaţia de bronz a atlanţilor, conflictele dintre casta preoţilor şi sclavii care se răscoală în momentul în care o erupţie vulcanică distruge insula. În ultimul moment, o mică parte a clasei conducătoare reuşeşte să se salveze trecînd în Africa centrală cu ajutorul unor corăbii construite din timp.

Raportîndu-se la modelul seminal al lui Platon, romanele pe tema Atlantidei pot fi reduse la o *componentă fixă* (descrierea geografică, socială, religioasă și politică a continentului pierdut, apariția, în acest context, a unei prințese care stă în centrul unei idile, răscoala sclavilor, catastrofa geologică), încadrată de o *componentă variabilă* (localizarea continentului, efortul expeditionar, modalitățile de acces, întoarcerea).

În măsura în care componenta fixă se identifică aproape întotdeauna cu *fabula* și cu *subiectul*, romanele despre Atlantida sînt dintre cele mai canonice și mai stereotipe produse ale literaturii S.F.

La Victor Kernbach, în *Luntrea sublimă* (1961), o astronavă marțiană („luntrea sublimă") aterizează în Atlantida pentru a prospecta condițiile de viață de pe Pămînt, marțienii fiind pe punctul de a-și părăsi planeta îmbătrînită (*componenta variabilă*). Ajunși aici, ei vor juca un rol hotărîtor în conflictul dintre sclavi și păturile conducătoare. Sclavii se vor răscula sub conducerea unui fost soldat, Iahuben, și a unui rob african, Auta. În momentul în care conflictul este pe cale de a căpăta amploare maximă, un preot al Zeului Puterii, Tefnaht, fură un aparat de zbor al marțienilor, propulsat de energia nucleară, pătrunde în craterul unui vulcan (Muntele de Foc) și declanșează o explozie atomică în urma căreia Atlantida se scufundă. Mai multe corăbii reușesc să transporte în Sumer un număr important de preoți, dregători și negustori bogați (*componenta fixă*), dar marțienii pornesc o expediție de pedepsire și distrug Sodoma și Gomora din care se va salva doar Lot împreună cu cele două fiice ale sale. Apoi marțienii construiesc o rampă de lansare pe terasa de la Baalbek și se întorc pe planeta lor (*componenta variabilă*).

Componenta variabilă este îmbogățită de Victor Kernbach printr-o relativă contaminare a temelor (Atlantida + contactul marțian) și prin punerea la contribuție a unor probleme de paleoastronautică sau de „enigmistică terestră". Vîrsta matusalemică a unor personaje mitice este explicată prin paradoxul lui Langevin, Sodoma și Gomora au fost distruse de o explozie nucleară, terasa de la Baalbek (Liban) a fost construită de marțieni.

Pornind de la exemplul Atlantidei, în literatura S.F. au pătruns toate celelalte amintiri mitice ale unor continente dispărute, *Thule*, *Gondwana*, *Lemuria*, ţările *Mu* şi *Mud* ale civilizaţiei maya.

Din acelaşi grup tematic fac parte şi *lumile ascunse*, de tip Aggartha sau Shambala, care se situează într-o zonă inaccesibilă, la poli (Tyssot de Patot, *La vie, les aventures et le voyage de Groenland du révérend Père Cordelier Pierre de Mésange*, 1720 ; Rodolphe Toepffer, *Voyages et aventures du Docteur Festus*, 1840 ; George Sand, *Laura, voyages et impressions*, 1865), în mijlocul pădurilor virgine din America de Sud (Arthur Conan Doyle, *The Professor Challenger Stories*, *The Lost World*, 1912) sau din Africa (Tiphaigne de la Roche, *Giphantie*, 1760 ; J.-H. Rosny Aîné, *L'étonant voyage de Hareton Ironcastle*, 1922), pe o insulă îndepărtată (E. R. Burroughs, *The Land that Time Forgot*, 1924), în craterul unui vulcan (Abraham Merritt, *The People of the Pit*, 1918), în spatele unei bariere de munţi (H. P. Lovecraft, *At the Mountains of Madness*, 1931), în peşteri (Bulwer-Lytton, *The Coming Race*, 1871), dar mai ales în interioul Pământului (Ludwig Holberg, *Nicolai Klimii Iter Subterraneum*, 1741 ; Casanova, *L'Icosaméron ou l'histoire d'Edouard et d'Elisabeth qui passèrent quatre-vingt-un ans chez les Mégamicres, habitants arborigènes de Protocosme dans l'Intérieur de notre globe*, 1788 ; Adam Seaborn, *Symzonia*, 1820 ; Jules Verne, O *călătorie spre centrul Pământului*, 1864 ; William R. Bradshaw, *The Goddess of Atvatabar*, 1892 ; ciclul *Pellucidar*, al lui E. R. Burroughs, format din *At the Earth's Core*, 1922, *Pellucidar*, 1923, *Tanar of Pellucidar*, 1930, *Tarzan at the Earth's Core*, 1930, *Back to the Stone Age*, 1936, *Land of Terror*, 1944 şi *Savage Pellucidar*, 1963 ; V. A. Obrucev, *Plutonia*, 1924 ; John Wyndham, *The Secret People*, 1935 ; F. Richard-Bessière, *Les sept anneaux de Rhéa*, 1962).

O influenţă hotărîtoare asupra literaturii despre lumile din centrul Pământului a avut-o teoria căpitanului John Cleves Symmes, care se pare că l-a inspirat şi pe E. A. Poe, în *Ms Found in a Bottle* (1833), în *Hans Pfaall* (1835) şi în *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (1838). In anul 1818, Symmes adresează întregii omeniri o scrisoare în care declară că Pământul, gol pe dinăuntru, este alcătuit din mai multe

sfere concentrice. El se oferă să preia conducerea unei echipe de 100 de oameni, care să pornească din Siberia spre una din cele două căi de acces aflate în regiunile polare.

Symmes moare în anul 1829. Dar pe calea ficțiunii, Jules Verne realizează acest „proiect" cu ajutorul a numai trei exploratori. În *Călătorie spre centrul Pămîntului*, profesorul de mineralogie Otto Lidenbrock, nepotul său Axel și călăuza Hans Bjeeke urmează indicația unui alchimist din secolul XVI, Arne Saknussemm, pătrund în interioul unui vulcan stins din Islanda, descoperă o lume subterană fascinantă și sînt expulzați de o erupție a vulcanului Stromboli, lîngă Sicilia. Momentele cele mai palpitante ale expediției sînt, desigur, descoperirea unei mări subterane de aproximativ 600 de leghe diametru, în care se păstrează intactă fauna din terțiar, călătoria pe o plută alcătuită din cozi de ciuperci de 30—40 de picioare înălțime și, mai ales, întîlnirea cu omul gigantic care păzește o turmă de mastodonți.

Și mai amănunțită este expediția condusă de profesorul Kaștanov, din *Plutonia* lui V. A. Obrucev. Aceasta descoperă mai întîi un continent polar (Țara lui Nansen), la 81° latitudine nordică și, după ce traversează un masiv muntos, pătrunde în cavitatea interioară a Pămîntului (Plutonia), luminată de un astru central (Pluto). În Plutonia trăiesc mamuți, rinoceri păroși, urși ai cavernelor, cerbi gigantici, cai pitici, grifoni, gliptodoni, mastodonți, titanoderi, creodoni, triceratopși, pleziozauri, pterodactili, ihtiozauri, iguanodoni, ceratozauri, stegozauri, furnici gigantice care locuiesc în cetăți de 12 metri înălțime și peste 100 de metri diametru, brontozauri, diplodoci și, în cele din urmă, oameni primitivi.

După cum se vede, Plutonia este un adevărat muzeu paleontologic, conservat în interiorul Pămîntului. În penultimul capitol al cărții (*O discuție științifică*), Obrucev expune pe larg cele mai importante teorii ale Pămîntului gol (Leslie, la care făcuse aluzie și Jules Verne în *Călătorie spre centrul Pămîntului*, Cormulus, Steinhauser, Symmes). După teoria unuia din personajele cărții, scoarța planetei noastre ar fi fost străpunsă de un meteorit gigantic, care ar fi rămas apoi imobilizat în centrul ei, transformîndu-se într-un soare incandescent.

Dacă în cazul romanelor despre Atlantida, sintaxa narativă era determinată de existența unui *proto-model*, în cazul

lumilor ascunse ea depinde de un itinerar destul de riguros, care presupune îndreptarea atenţiei spre o anumită zonă terestră inaccesibilă, alcătuirea corpului expediţionar, drumul propriu-zis, trecerea în universul secret, examinarea lui, întoarcerea în punctul de plecare. Tipic este aici *accidentul final*, care determină pierderea tuturor probelor colectate în timpul expediţiei. Caracterul excepţional şi închis al lumilor ascunse este subliniat şi pe această cale, şi aşa cum, în general, călătorii temporali nu pot transporta obiecte decît într-o singură direcţie (din trecut spre viitor), membrii unei expediţii care a traversat o lume ascunsă nu pot aduce cu ei nici o dovadă în sprijinul descoperirilor făcute. Excepţiile (cele două flori din *Maşina timpului*, nasturele călătorului temporal din *...Un fel de spaţiu*, de Ion Hobana, lampa cu lumină rece din *The Secret People*, de John Wyndham) rămîn, pentru cei care le pretind, dovezi inconcludente sub raport „ştiinţific", deşi au produs o fisură prin care îndoiala se poate strecura.

La întoarcerea primei expediţii a paleontologului George Edward Challenger din inima platoului brazilian (Arthur Conan Doyle, *The lost World*) ambarcaţiunea cercetătorului se răstoarnă şi lada cu plăcile fotografice se deteriorează. A doua expediţie, decisivă, rămîne şi ea fără probe ştiinţifice. Oamenii-maimuţă distrug în cursul unui atac aparatura expediţiei şi plăcile fotografice. Profesorul Challenger reuşeşte totuşi să transporte un mic pterodactil pînă în *Queen's Hall*, la Londra, unde un comitet de savanţi urmează să se pronunţe asupra credibilităţii rezultatelor expediţiei. Dar în punctul culminant al demonstraţiei, proba definitivă se strecoară printr-o fereastră deschisă şi dispare fără urmă. O sentinelă de la *Marlborough House*, care confundă reptila înaripată cu diavolul, îşi părăseşte postul. Soldatul e deferit unui tribunal militar şi condamnat. Mărturia lui nu are credit, semn că într-o lume normală, astfel de întîmplări nu sînt de crezut şi prin urmare nici nu se pot produce.

În *Plutonia* lui Obrucev, la *ducere*, expediţia profesorului Kaştanov are „un noroc nemaiîntîlnit". Marea e dezgheţată în regiunile polare şi trecerea în noul univers se face pe nesimţite, fără nici o dificultate. La *întoarcere* însă, marea se dezgheaţă foarte greu şi cînd, în cele din urmă, toate ob-

stacolele par a fi trecute, exploratorii nimeresc în plin război mondial, vasul expediţionar „Steaua Polară“ este capturat în Marea Behring de un crucişător austro-ungar, întreaga încărcătură este confiscată şi probele se pierd pentru totdeauna.

La Viorica Huber (Georgina Viorica Rogoz), în *Aventură în Gondwana* (1964), exploratorul Dan Prodan, rătăcit pe un platou din Antarctica, descoperă într-o cavitate glaciară un poliedru misterios care înregistrase imaginile unor imense păduri tropicale şi ale unor reptile uriaşe, şi care reprezintă dovada existenţei continentului dispărut *Gondwana.* Cînd colegul lui Prodan, Nils Larren, intervine pentru a-l salva, grota se prăbuşeşte şi poliedrul este acoperit de gheţuri.

Un exemplu tipic de *pierdere a probelor* este oferit de Jules Verne în *20.000 de leghe sub mări.* Aici, profesorul Aronnax descoperă în apele Pacificului *scoica senestră*, o moluscă rarisimă, care se opune normalităţii, avînd cochilia răsucită de la stînga la dreapta. Dar în clipa în care extazul în faţa acestei piese de excepţie atinge paroxismul se produce ireparabilul :

> „Eram amîndoi cufundaţi în cercetarea preţioasei scoici şi tocmai mă gîndeam că voi îmbogăţi Muzeul cu raritatea aceasta, cînd o piatră azvîrlită de un indigen sfărîmă scoica rară, chiar în mîna lui Conseil.“

A face descoperiri senzaţionale şi a pierde în ultima clipă dovezile de credibilitate, a pătrunde cu relativă uşurinţă în buzunarele secrete ale planetei şi a ieşi cu foarte mare dificultate de aici, acestea sînt trucurile cele mai obişnuite ale romanelor despre lumile ascunse şi, în acelaşi timp, un mod special de a dovedi că legătura dintre realitate şi literatura S.F. nu s-a pierdut.

5. Universul paralel, „micro-megas“

În comparaţie cu tema lumilor dispărute sau ascunse, care presupun, în general, o imaginaţie şi o scenografie de tip muzeal, *tema universului paralel* este mai literară şi mai sofisticată. În varianta *vieţii ca vis*, ea poate fi regăsită la taoişti, în paradoxul lui Ciuang-ţe :

„Într-o noapte, povestește Ciuang-țe, am visat că eram un fluture, zburînd de colo-colo, mulțumit cu soarta lui. Apoi m-am trezit, fiind Ciuang-țe. Cine sînt în realitate ? Un fluture care visează că este Ciuang-țe, sau Ciuang-țe care își imaginează că a fost un fluture ?“ [1]

Din aceeași sferă tematică fac parte toate celelalte imagini literare care presupun ideea de repetiție sau de reduplicare : reverberația în oglinzi, dublul, cutiile în cutie, păpușile rusești, lumile „citite“ *à rebours*, macro sau micro-universul, ca replică a lumii în care trăim („micro-megas“).

Abatele Desfontaines (1685—1745) publică în anul 1730 *Le nouveau Gulliver ou Voyage de Jean Gulliver, fils du capitaine Gulliver*, în care eroul descoperă o insulă pe care viața oamenilor se scurge în sens invers, de la maturitate spre copilărie, și o alta în care relațiile tradiționale dintre sexe au fost răsturnate. Femeile conduc toate treburile publice, regina întreține un harem de bărbați, care nu mai îndeplinesc decît o funcție decorativă, se împodobesc, se pudrează și produc romane ușoare sau mici opere de artizanat.

În *La découverte australe par un homme volant, ou le Dédale français* (1781), de Restif (Rétif) de la Bretonne (1734—1806), inventatorul Victorin îi descoperă pe megapatagonezi într-o insulă australă, situată la antipodul Europei. Capitala Megapatagoniei este Sirap (Paris), limba megapatagonezilor este o franceză răsturnată, iar cel mai înțelept dintre ei se numește Noffub (Buffon). Mai mult, pieptănătura megapatagonezilor seamănă cu pantofii europenilor, și încălțămintea are, la bărbați, forma unei pălării, iar la femei, forma unei bonete.

Numeroase sînt povestirile sau romanele scrise pe tema echivalenței dintre universul mare și universul mic : Ray Cummings, *The Girl in the Golden Atom* (1919), *People of the Golden Atom* (1920), *The Princess of the Atom* (1929) ; Maurice Renard, *Un homme chez les microbes* (1928) ; R. F. Starzl, *Out of the Sub-Universe* (1928) ; Jacques Spitz, *L'homme élastique* (1938) ; Theodore Sturgeon, *Microcosmic*

---

[1] V. *Les pères du système taoïste, I Lao-tzeu, II Lie-tzeu, III Tchoang-tzeu*, par Lëon Wieger, Paris, 1950, p. 227 și *The complete works of Chuang Tzu*, Translated by Burton Watson, Columbia University Press, New York, Londra, 1968, p. 49.

God (1941) ; Richard Matheson, *The Shrinking Man* (1956) ; James Blish, *The Seedling Stars* (1957).

În *The Diamond Lens* (1858), de Fitz-James O'Brien (1828—1862), un tînăr construieşte un microscop prevăzut cu o lentilă de diamant şi descoperă într-o picătură de apă o femeie de care se îndrăgosteşte (Animula).

> În *Out of the Sub-Universe*, profesorul Halley stabileşte cu ajutorul unei „raze cosmice" cu o lungime de undă foarte scurtă, că electronii sînt de fapt particule de materie care se rotesc în jurul atomilor, ca planetele sistemului nostru solar. Universul atomic este deci un sub-univers, analog celui cosmic, o verigă dintr-un lanţ infinit. De asemenea, „raza cosmică" are proprietatea de a reduce, după dorinţă, masa şi volumul oricărui corp. În consecinţă, profesorul Halley trimite un număr de cobai în sub-universul unui grăunte de cărbune, fără a-i mai putea recupera. Pentru a lămuri enigma, asistentul profesorului, tînărul Hale Mac Laren şi fiica acestuia Shirley, iau hotărîrea de a întreprinde chiar ei călătoria, urmînd să fie aduşi înapoi din sub-univers după scurgerea unei jumătăţi de oră. La expirarea termenului, în locul celor doi tineri, sub clopotul de sticlă al aparatului apare un grup de bărbaţi şi de femei care pretind că sînt locuitorii planetei Electron, urmaşii lui Haël şi Sheureley, un fel de Adam şi Eva sosiţi în urmă cu milioane de ani pe planeta lor. Membrii grupului declară că au aşteptat cu înfrigurare momentul acestei revelaţii, transportul într-o lume superioară, promis prin tradiţie, din generaţie în generaţie. Eroarea profesorului Halley fusese aceea de a nu fi anticipat că unei diferenţe de volum şi de masă îi corespunde şi o diferenţă de timp. Deoarece fiecare rotaţie a electronului echivala cu un an terestru, într-o jumătate de oră pămînteană, pe Electronum se scurseseră milioane de ani.

Ca problemă de situare literară, *universul paralel* reprezintă o înnoire de fond prin care literatura S.F. iese dintr-o dependenţă mai veche (faţă de literatura de aventuri, faţă de utopie) şi se fixează în propriul ei perimetru. Această schimbare, care numai în aparenţă se reduce la decor, şi care este, de fapt, o dovadă de maturitate literară şi de autonomie, poate fi comparată cu revoluţia produsă în literatura *main-stream* prin introducerea distincţiei dintre *timpul matematic şi durată* (H. Bergson) sau prin descoperirea spaţiului interior şi a subconştientului.

Invenţia *universului paralel* se sprijină pe speculaţiile din matematica formală (Einstein, Minkowski), din care a rezultat conceptul spaţiului cu *n* dimensiuni. În felul acesta, în

comparaţie cu spaţiul mitologic etajat, bazat pe o ierarhie religioasă, sau cu spaţiul omogen al cosmologiilor ioniene, definit ca relaţie geometrică între un centru (*polis*) şi o circumferinţă, literatura S.F. a dat naştere unui model spaţial cu valoare speculativă, *universul paralel.*

Metafora cea mai des întrebuinţată pentru a sugera existenţa unui univers modificat este metafora *cărţii* (pe care o foloseşte şi Schopenhauer în legătură cu tema vieţii ca vis).

În *Oameni ca zeii* (1923), de H. G. Wells, un savant din Utopia dă aceste explicaţii :

> „— Se ştie de multă vreme [...] că numărul de dimensiuni posibile, ca şi numărul posibil a orice altceva care poate fi numărat este nelimitat ! [...] acest univers în care trăim nu este numai întins, dar şi, ca să spunem aşa, uşor îndoit şi torsionat într-un număr de alte dimensiuni spaţiale, mult timp nebănuite [...] tot aşa cum ar putea să fie posibil ca orice număr de universuri, în mod practic cu două dimensiuni, să stea unul lîngă altul, precum foile de hîrtie, într-un spaţiu cu trei dimensiuni, tot astfel în spaţiul cu mai multe dimensiuni, pe care mintea omenească, insuficient înzestrată, nu poate să-l cunoască decît încet şi cu greu, este posibil ca o cantitate nenumărată de universuri, în mod practic cu trei dimensiuni, să stea, ca să spunem aşa, unul lîngă altul şi să suporte o mişcare aproape paralelă prin timp. Opera speculativă a lui Lonestone şi Cephalus dăduse de mult baza cea mai solidă credinţei că există un foarte mare număr de astfel de universuri în spaţiu şi în timp, paralele unele cu altele şi semănînd între ele, cu aproximaţie dar nu exact, după cum seamănă una cu alta foile unei cărţi. Toate au durată, toate sînt sisteme gravitaţionale [...] şi cele care se află mai aproape unele de altele vor semăna între ele cel mai mult."

În *Norul lui Magelan* (1955), de Stanislaw Lem, profesorul Trehub dezvoltă o teorie asemănătoare în esenţă, pe care o numeşte *teoria universurilor reciproc acoperite :*

> „Se poate presupune că universul în care trăim nu există în mod continuu, ci periodic, că materia din care este alcătuit ar «sclipi» întocmai ca un izvor de lumină întrerupt, iar noi nu observăm lucrul acesta, deoarece frecvenţa «sclipirii» ar fi extraordinar de mare, de ordinul cîtorva miliarde pe secundă. În acest caz ar fi posibilă existenţa unui alt univers, a cărui materie, în perioadele existenţei sale, ar «acoperi» pauzele existenţei universului nostru. Să numim aceste două universuri, «reciproc acoperite» în acelaşi spaţiu. Dar dacă pot exista două asemenea universuri, atunci ele pot fi mult mai numeroase, pot fi mii, ba chiar milioane. Toate astea, subliniez,

pot exista în acelaşi spaţiu, dar avînd legi fizice cu totul independente, cu excepţia uneia singure şi anume aceea care reglementează frecvenţele lor reciproce în aşa fel încît să nu aibă loc «ciocnirea» materiei a două sau a cîtorva universuri."

Din modul acesta de a concepe spaţiul s-au născut şi noţiunile, des întrebuinţate în literatura S.F., de *hiperspaţiu*, *hipervolum* sau *teseract*.

În *Seniorii războiului* (1970), Gérard Klein defineşte astfel *hipervolumul* :

„Suprafaţa unui hipervolum e un volum al cărui număr de dimensiuni e inferior cu o unitate celui al dimensiunilor hipervolumului"

şi *teseractul* :

„Un hipercub, sau un teseract, cuprinde o infinitate de cuburi şi, într-un spaţiu cu patru dimensiuni, volumul lui e totuşi finit."

O aplicaţie spectaculoasă a noţiunii de *teseract* poate fi întîlnită la Robert A. Heinlein, în povestirea *And he built a croocked house*. Aici, arhitectul Quintus Teal construieşte pentru prietenul său Homer Bailey o locuinţă bazată pe modelul spaţial al unui *teseract*, explicat în felul următor :

„«Un teseract este un hipercub, un corp cuadratic cu patru dimensiuni, aşa cum un cub are trei şi un pătrat două [...]». Teal confecţionă nişte bile de plastilină de mărimea unor boabe de mazăre şi uni cu ajutorul lor patru scobitori, formînd un pătrat. «Poftim ! Acesta e un pătrat !» [...] «Un al doilea pătrat şi alte patru scobitori formează un cub». Bilele de plastilină legau colţurile. «Acum confecţionăm în acelaşi fel un al doilea cub, şi amîndouă formează cele două laturi ale unui teseract». Teal continua să lucreze cu repeziciune. «Acum fii atent, Homer ! Deschidem un colţ al primului cub, îl unim acolo cu cel de al doilea şi închidem colţul la loc. Apoi luăm alte opt scobitori şi unim cu ele baza celui de al doilea cub. Suprafaţa superioară a primului cub va fi unită în acelaşi fel cu suprafaţa superioară a celui de al doilea». «Şi ce vrea să fie asta ?», încercă să afle Bailey, neîncrezător. «Acesta este un teseract — opt cuburi formează laturile unui hipercub în patru dimensiuni»".

După ce proiectul este executat, arhitectul şi clienţii săi pătrund în locuinţa-teseract, din care riscă să nu mai poată ieşi. Fiecare cameră se varsă, ca fluidele, într-un alt spaţiu,

fiecare fereastră a casei prezintă o altă perspectivă, din ce în ce mai stranie și mai neliniștitoare. Noțiunile de *sus* și de *jos* își pierd orice înțeles, și interiorul acestui teseract a devenit un fagure labirintic, în care se intersectează un număr infinit de lumi, și în care, la un moment dat, personajele se pot zări multiplicate, printr-o fereastră sau printr-o ușă întredeschisă. A ieși din acest joc disperat cu dimensiunile, însemnează a descoperi o structură arhitectonică superioară, care dă sens întregului univers [2].

Un univers paralel se poate naște și ca urmare a fenomenului de reverberație sau de ecou produs de o mașină care transmută materia.

> Este cazul romanului lui Thomas M. Disch, *Echo round his bones* (1966), în care căpitanul Nathan Hansard, din armata Statelor Unite, este teleportat, în anul 1990, pe planeta Marte, cu ajutorul unui transmițător de materie inventat de profesorul Panofsky, pentru a preda ordinul de distrugere a Pământului. Din fericire însă, transmițătorul de materie produce duplicate, după principiul potrivit căruia „fiecare acțiune dă naștere unei contra-acțiuni de valoare egală", și Nathan Hansard „sub doi", care rămîne pe Pământ, ca ecou sau ca replică a lui Nathan Hansard „sub unu", va încerca, împreună cu profesorul Panofsky și cu soția acestuia, Bridgetta, să zădărnicească planul de război al militarilor.

De cele mai multe ori, tema universului paralel, interpretat ca virtualitate sau ca alternativă satirico-filozofică a unui univers de referință, apare tratată în *ucronii.*

Judecate în ansamblu, cele mai bune *lumi paralele* (Marcel Thiry, *Échec au temps*, 1945 ; Fr. Brown, *What Mad Universe*, 1948 ; Philip K. Dick, *The Man in the high Castle*, 1962 ; Thomas M. Disch, *Echo round his bones*, 1966 ; Char-

---

[2] Un paradox științific asemănător, legat de noțiunea de spațiu, este și *inelul lui Möbius*, descris astfel de H. Baudin, în op. cit., pp. 37—38 : „dacă luăm o fîșie lungă de hîrtie subțire, pe care o răsucim cu 180° la una din extremități și pe care o lipim cu cealaltă extremitate, rămasă ca la început, inelul astfel obținut sfidează distincția între interior și exterior, căci dacă urmărim cu degetul o față interioară, nu vom întîrzia să ne regăsim, după o mișcare perfect continuă, pe partea exterioară a acestei fețe ; inelul nu are decît o singură față, eliminînd împărțirea între dreapta și stînga. Mai mult, dacă se taie inelul în lungime, pe mijloc, paralel cu marginile, nu vom obține două inele separate, ci unul singur, de două ori mai lung și de două ori mai îngust decît primul".

les Duits, *Ptah Hotep*, 1971), dau naştere unor remarcabile efecte literare, prin surpriza pe care o declanşează paradoxele spaţiale, prin regia rupturilor, prin efectul de uluială creat de trecerea dintr-un regim spaţial într-altul.

6. Călătoria în timp, chirurgia temporală

Imaginaţia poate recurge la numeroase artificii prin care trecutul sau viitorul devin realităţi accesibile şi bariera timpului este înlăturată : visul (Sébastien Mercier, *L'an deux mille quatre cent quarante...*, 1771 ; H. G. Wells, *A Dream of Armageddon*, 1901), fenomenul cosmic care face ca timpul să se scurgă în sens invers (Albert Robida, *L'horologe des siècles*, 1902 ; Philip K. Dick, *Counter Clock World*, 1967), elixirul sau reţeta alchimică (Mary Shelley, *The Mortal Immortal*, 1834 ; Karel Čapek, *Reţeta Makropolos*, 1922), deshidratarea (Edmond About, *Omul cu urechea ruptă*, 1862), hibernaţia artificială (Roger Zelazny, *Isle of the Dead*, 1969) şi „starea de animaţie suspendată" (H. G. Wells, *When the Sleeper wakes*, 1899 ; Philip Francis Nowlan, *Armageddon 2419*, 1928), istorioscopul, televiziunea temporală şi arheofonul (Eugène Mouton, *L'historioscope*, 1883 ; Ray Cummings, *The Man who mastered Time*, 1924 ; Ion Hobana, *Glasul trecutului*, 1963), grefa unui creier uman pe un robot imortal (Neil R. Jones, *The Jameson Satellite*, 1931), încetinirea metabolismului cu ajutorul unor droguri (Clifford D. Simak, *Cosmic Engineers*, 1939), electrolepsia sau electroparalizia complexului cerebral înainte de fisura Rolando (Stanley G. Weinbaum, *The Black Flame*, 1939).

Toate aceste procedee, diferite ca ingeniozitate şi ca grad de justificare ştiinţifică, presupun fie privirea de la distanţă (istorioscopul, arheofonul), fie o mişcare a eroului *împreună cu timpul*. Elixirul, anabioza sau starea de animaţie suspendată, grefa şi încetinirea metabolismului cu ajutorul drogurilor prelungesc viaţa personajelor, le creează un ascendent în comparaţie cu ceilalţi reprezentanţi ai rasei umane, dar nu reprezintă decît o victorie iluzorie în raport cu timpul, care rămîne nealterat.

Călătoria în timp se transformă într-o temă de referinţă a literaturii S.F. în momentul în care scriitorul contestă legea ireversibilităţii timpului, inventează mijlocul de a se sustrage determinismului istoric şi încearcă să rezolve dificultăţile logice care decurg de aici.

Firește, din punct de vedere teoretic, o călătorie fizică în trecut sau în viitor, care să se încheie printr-o reîntoarcere la momentul inițial al experienței, provoacă împotrivirea fermă a spiritului critic, hotărît să nu accepte astfel de subtilităţi. S-a observat chiar că dacă procedeul ar fi fost descoperit în viitor, efectul aplicării lui s-ar fi făcut simţit în zilele noastre. Jacques van Herp merge şi mai departe cu argumentaţia, pentru a dovedi imposibilitatea acestui tip de călătorie :

> „Pentru cei mai mulţi autori, călătoria în timp nu este însoţită de loc de o deplasare în spaţiu. Călătorul îşi face apariţia peste un an, peste zece sau peste o mie, dar întotdeauna în acelaşi loc, una din marile sale temeri fiind aceea ca relieful să nu fie modificat, aşa încît el să iasă într-un deal, într-un zid sau într-o locuinţă oarecare. Dar ce vrea să însemne «în acelaşi loc» ? Se admite că este vorba de acelaşi loc în raport cu Pămîntul, care reprezintă astfel, nu se ştie de ce, un reper privilegiat, cînd de fapt ar trebui să fie în raport cu Universul şi, în cazul acesta, călătorul ar ieşi, în cele mai multe cazuri, în vid..." [1]

De fapt, argumentele teoretice sînt inutile şi călătoria în timp trebuie acceptată ca fiind una dintre cele mai fascinante speculaţii logice din întreaga literatură S.F.

Primul scriitor care acreditează „ştiinţific" ideea călătoriei în timp este H. G. Wells, în *Maşina timpului* (1895). Dar consecinţele pe care le anticipează Wells rămîn încă în firea lucrurilor : posibilitatea istoricului de a se deplasa în trecut, pentru a controla adevărata versiune a unor evenimente sau, dimpotrivă, posibilitatea de a face cunoştinţă cu tipul de societate în care vom trăi peste un anumit număr de ani şi de a verifica o ipoteză de evoluţie biologică.

Situaţiile limită care decurg din acceptarea convenţiei de călătorie în timp sînt *paradoxele temporale.*

Cel mai simplu tip de paradox temporal (*paradoxul lui Langevin*, numit şi *paradoxul celor două ceasuri* sau *para-*

---

[1] Jacques van Herp, op. cit., p. 61.

doxul gemenilor) se naşte prin aplicarea în literatură a consecinţelor care decurg din teoria relativităţii. El poate fi întîlnit la Stanislaw Lem, în *Norul lui Magelan* :

> „Expediţia în afara sistemului nostru solar, pînă la cea mai apropiată stea, Proxima Centauri, trebuia să înregistreze două feluri de timp. Unul care se scurge cu o viteză constantă şi rămîne pe Pămînt, al doilea, măsurat pe Gea [nava cosmică], urma să se scurgă cu atît mai încet, cu cît racheta se mişca mai repede. Diferenţa dintre aceste două feluri de timp, calculată pentru întreaga călătorie, ajungea la ani."

În felul acesta, un astronaut de pe o cosmonavă care se deplasează cu o viteză apropiată de viteza luminii, urmează să se întoarcă pe Pămînt mai tînăr decît orice persoană de aceeaşi vîrstă, care nu a efectuat zborul.

Al doilea tip de paradox temporal, cu consecinţe literare mult mai importante, poate fi comparat cu antinomiile sau cu aporiile din logica formală (*paradoxul mincinosului*, *dilema crocodilului*, *Ahile şi broasca ţestoasă*). El decurge din împrejurarea că un călător care efectuează o mişcare în timp se poate întîlni cu el însuşi sau se poate plasa în diverse epoci, pe mai multe linii de probabilitate, numite de Gérard Klein, în *Seniorii războiului*, *creode*. Mai mult, în măsura în care timpul devine reversibil, informaţia poate deveni şi ea reversibilă, şi în lanţul tradiţional de determinare cauză-efect, efectul îşi poate schimba poziţia, substituindu-se cauzei şi dînd naştere unei capcane logice perfecte.

Un exemplu tipic de astfel de paradox temporal este formulat de René Barjavel în ediţia a doua din *Le voyageur imprudent* (1944). Aici, Pierre Saint-Menoux intenţionează să-l ucidă pe Napoleon, la asediul Toulonului, pentru a vedea ce curs ar urma să ia istoria, dar îşi ucide propriul străbunic, dînd naştere unei antinomii pe care Barjavel a intitulat-o *a fi* şi *a nu fi* :

> „Şi-a omorît strămoşul ?
> Deci nu există.
> Deci nu şi-a omorît strămoşul.
> Deci există.
> Deci şi-a omorît strămoşul.
> Deci nu există..."

Cazul cel mai sofisticat de paradox temporal este construit de Robert A. Heinlein în povestirea *All you Zombies* (1959) :

> Un bărbat (agent temporal) cunoaşte o femeie (Jane), născută în anul 1955, la Cleveland, îi face un copil în anul 1973 şi o părăseşte. După naştere, în 1974, femeia trebuie să suporte cîteva operaţii chirurgicale în urma cărora se transformă în bărbat. Dar agentul temporal răpeşte copilul de la spital, în anul 1974, şi îl transportă în anul 1955, în punctul în care începe biografia femeii Jane. Deci „femeia" este propria ei mamă. După operaţie, Jane-bărbat devine agent temporal şi se întoarce în anul 1973, unde o cunoaşte pe femeia-Jane, căreia îi face un copil. Deci „femeia" este propriul ei soţ. În concluzie, agentul temporal, care poartă pe deget un inel cu simbolul şarpelui Ouroboros, înghiţindu-şi coada, reuşeşte performanţa de a fi, în acelaşi timp, propriul său tată, propria sa mamă, propriul soţ, propria soţie, propriul copil.

Asemănătoare ca efect sînt toate romanele sau povestirile din această categorie, *Time and Again* (1951), de Clifford D. Simak, *The End of Eternity* (1955), de Isaac Asimov, *Patrula timpului* (1955), de Poul Anderson, *Seniorii războiului* (1970), de Gérard Klein. Diferenţa care se poate stabili ţine de atitudinea adoptată de scriitor faţă de paradoxul temporal şi faţă de posibilitatea de a interveni retroactiv în istorie (*chirurgia temporală*).

În *The End of Eternity*, Isaac Asimov analizează variantele care decurg din ipoteza întîlnirii unui individ cu el însuşi, în trecut :

> „Să analizăm mai întîi diferitele variante pe care le-ar putea conţine această eventualitate. Să notăm cu A primul om din fizio-timp şi cu B pe cel de-al doilea.
> Varianta nr. 1 : A şi B nu se văd unul pe celălalt. În cazul acesta, ei nu s-au întîlnit cu adevărat şi problema poate fi considerată ca rezolvată.
> Varianta nr. 2 : B îl vede pe A, în timp ce A, ca persoană anterioară, nu îl vede pe B. Nici în cazul acesta nu trebuie să ne aşteptăm la vreo urmare deosebită. B îl vede pe A într-o situaţie sau într-o activitate care îi este deja cunoscută. Pentru el nu vor rezulta de aici momente noi.
> În variantele 3 şi 4, A îl vede pe B, în timp ce B nu îl vede pe A şi A şi B se văd unul pe celălalt. În ambele cazuri, punctul sensibil îl constituie faptul că A l-a văzut pe B ; omul aflat în-

tr-un stadiu mai vechi al existenței sale fiziologice se vede pe el însuși într-un stadiu viitor. Să luăm în considerație faptul că el a aflat că va mai fi în viață atunci cînd va avea vîrsta lui B. El știe că va trăi suficient timp pentru a îndeplini acțiunea la care a fost martor. Dar atunci, un om care își cunoaște viitorul, fie și numai într-un detaliu mărunt, poate acționa potrivit cu această cunoștință și în felul acesta își poate modifica viitorul. De aici rezultă că realitatea trebuie modificată astfel încît A și B să nu se poată întîlni conștient, sau ca A să fie împedicat să-l vadă pe B. În orice paradox al călătoriei în timp, realitatea se modifică în sensul că va fi silită să evite paradoxul, așa încît putem spune în concluzie că nu există și nu pot exista paradoxe în cazul călătoriei în timp."

Concluzia la care ajunge Asimov reprezintă un alt tip de înțelegere a paradoxului temporal decît cel ilustrat de Barjavel. Pentru Isaac Asimov trecutul nu poate fi modificat decît într-o proporție infimă, cauza nu poate fi anticipată de efect și informația nu se poate mișca în cerc.

La aceeași concluzie ajunge și Gérard Klein, în *Seniorii războiului*, unde este invocată *legea informației neregresive* [2], potrivit căreia viitorul nu poate interveni în trecut, sau Poul Anderson, pentru care continuumul temporal este considerat, în *Patrula timpului*, elastic, așa încît, deformat într-un punct oarecare, el își revine sub acțiunea mulțimii de elemente compensatoare :

„Să ne imaginăm un caz mai precis : că aș reveni să-l împiedic pe Booth să-l ucidă pe Lincoln. Dar, dacă nu iau niște precauții extreme, se va întîmpla, fără îndoială, ca altcineva să tragă focul și ca Booth să fie totuși acuzat. Există mai degrabă o elasticitate decît o plasticitate a timpului. Tocmai această elasticitate îngăduie să te deplasezi prin el fără prejudicii."

---

[2] Deși nu se poate vorbi de existența unor *legi temporale*, comparabile prin influența exercitată asupra literaturii S.F. cu *cele trei legi ale roboticii* (I. Asimov), tentativele de a le „descoperi" și formula nu lipsesc. Într-un articol publicat în revista *Horizons du fantastique*, nr. 25, Marc Leblanc enunță următoarele trei legi ale trecutului : *„Legea întîi* : nici un act comis în trecut (în cursul unei călătorii retro-temporale) nu ar putea să provoace modificări în trama istorică din care a ieșit călătorul. *Legea a doua* : orice act comis în trecut de către un individ venit din prezent sau din viitor, se va împlini înainte ca acest act să fie proiectat. *Legea a treia* : în virtutea primelor două legi, orice act comis în trecut se poate repeta la nesfîrșit, el putînd fi convocat să-și devină propria lui cauză și, cu aceeași ocazie, propria lui consecință." Cf. I. și G. Bogdanoff, op. cit., pp. 174—175.

Teza compensației sau a necesității cu care se desfășoară întîmplările și evenimentele istorice este ilustrată și de Josef Nesvadba în povestirea *Trustul pentru distrugerea istoriei.*

> Un ceh din anul 1950 ar vrea ca americanii să fi intrat, în locul rușilor, la Praga, în anul 1945. Atunci, un comando german fusese însărcinat cu dinamitarea podului peste care urmau să treacă rușii, dar un grup de partizani se transportase, cu ajutorul unei camionete, în punctul strategic vizat de nemți, zădărnicindu-le acțiunea. Deplasîndu-se în trecut cu ajutorul unei mașini temporale, eroul povestirii taie pneurile camionetei utilizate în 1945, dar are surpriza să constate că se găsește altcineva care să le ofere partizanilor o altă camionetă, așa încît istoria rămîne neschimbată.

Aici, orice tentativă de a modifica istoria printr-o intervenție în trecut eșuează, datorită capilarității legăturilor de determinare cauzală, prea numeroase și subtile pentru a fi controlate de un singur individ. Omenirea are o singură istorie, determinată de un șir de necesități cauzale imposibil de corectat în ansamblu.

Dimpotrivă, pentru Ray Bradbury, în *Detunătura*, alterarea unui eveniment cît de mic declanșează o avalanșă care poate mătura în calea ei o întreagă direcție a dezvoltării istorice. Astfel, un excursionist temporal care se deplasează 60 de milioane de ani în trecut și strivește din greșeală un fluture, provoacă modificarea rezultatului unor alegeri prezidențiale din secolul XXI, potrivit următoarei scheme de determinare :

> „— [...] să zicem că omorîm din întîmplare un șoarece de aici. Ar însemna să distrugem întreaga posteritate a acelui șoarece, nu-i așa ?
> — Așa-i.
> — Toate familiile familiilor acelui șoarece ! Dintr-o călcătură, poți nimici un șoarece, apoi o duzină, apoi o mie, un milion, un miliard de șoareci posibili.
> — Foarte bine, și ce-i cu asta ? întreabă Eckels.
> — Ce-i cu asta ? replică Travis, calm. Păi, ce s-ar întîmpla cu vulpile care au nevoie de șoarecii ăia ca să supraviețuiască ? Dacă-i lipsesc zece șoareci, vulpea moare. Dacă-i lipsesc zece vulpi, leul moare de foame. Lipsite de un leu, tot felul de insecte, vulturi, miliarde de ființe sînt azvîrlite în haos și distrugere. Rezultatul la care se ajunge poate fi descris astfel : cu cincizeci și nouă de milioane de ani mai tîrziu, un om al cavernelor, unul din cei zece-doisprezece existenți în *întreaga lume*, se duce să vîneze un porc mistreț sau un tigru cu colți de spadă, ca să aibă ce mînca.

Dar dumneata, prietene, ai distrus toţi tigrii din acea regiune, călcînd *un singur* şoarece. Aşa că omul cavernelor moare de foame. Iar omul acela nu-i un om oarecare, bagă de seamă! *Nu*, el este *o întreagă naţiune viitoare*. Din rărunchii lui ar fi ieşit zece feciori. Iar din rărunchii acestora, ar fi ieşit *o sută de feciori*, şi aşa mai departe, pînă la apariţia unei civilizaţii. Dacă-l distrugi pe omul acela, distrugi o seminţie, un popor, o întreagă istorie a vieţii. E ca şi cum ai ucide nişte strănepoţi ai lui Adam. Călcînd în picioare un şoarece poţi stîrni un cutremur, ale cărui urmări ar putea zgudui din temelii pămîntul şi destinele unui şir întreg de generaţii. Prin moartea acelui om al cavernelor, un miliard de alţi oameni, încă nenăscuţi, sînt înăbuşiţi în pîntecele mumelor lor. Roma nu se mai poate înălţa pe cele şapte coline. Europa rămîne, poate pe veci, o pădure întunecată, şi doar Asia prosperă, plină de vigoare. Calcă în picioare un şoarece, şi zdrobeşti piramidele. Calcă în picioare un şoarece, şi-ţi laşi asupra Veşniciei urma adîncă, aidoma unui Grand Canyon. Regina Elisabeta nu s-ar mai naşte niciodată, Washington n-ar mai traversa rîul Delaware, Statele Unite n-ar mai exista."

Ceea ce impresionează în toate aceste cazuri este amploarea speculaţiei, acurateţea cel puţin aparentă a exerciţiului logic, temeritatea reducerii la absurd.

Firește, integrînd evenimentele modificate în serii topologice noi, simultane, conexe sau intercalate cu seria de referinţă în care ne situăm şi care rămîne intactă, romanele *universului paralel* sînt mai „convingătoare" şi mai credibile decît cele care au ca temă *călătoria în timp*. Dar a contesta cu argumente filozofice sau logice paradoxele şi chirurgia temporală însemnează a confunda viaţa cu literatura, care rămîne singura modalitate de a aduce amendamente istoriei, în afara ei, sugerînd, şi pe această cale, o judecată de valoare necesară.

Pe de altă parte, în măsura în care se poate interesa nu numai de evenimentele istorice, dar şi de cele sentimentale, nu numai de umanitate, dar şi de indivizi, *călătoria în timp* rămîne una dintre puţinele teme capabile să realizeze o integrare firească în S.F. a *povestirii de dragoste*, considerată în general ca fiind incompatibilă cu genul acesta de literatură.

Pentru a judeca eficienţa estetică a operelor temporale (*time-opera*) de acest fel trebuie să facem apel la categoria *destinului*, şi atunci specia se dovedeşte a fi „cea mai greacă" dintre formele moderne ale literaturii S.F.

La Poul Anderson, în *Patrula timpului*, tentativa de a schimba, prin chirurgie temporală, datele unei drame senti-

mentale este încununată de succes. Avînd asentimentul *daneelienilor* (oamenii viitorului, „imposibil de descris"), un crononaut își salvează iubita, moartă în timpul unui bombardament din 1945, deplasîndu-se împreună cu ea în anul 1850.

La Vladimir Colin, într-o povestire din *Capcanele timpului* (1972), intitulată *În cerc, tot mai aproape*, călătorul temporal rămîne prizonierul unui exercițiu sisific de recuperare a femeii iubite, împins tot mai departe, în trecut, repetat la infinit, și eșuat, în același fel, de fiecare dată.

Indivizii, ca și omenirea, au o singură istorie, politică sau sentimentală, pe care nimic nu o poate schimba. În cazul acesta literatura seamănă cu viața, putînd lua înfățișări la fel de tragice ca și ea.

VIII. „PLANETELE“ CLASICE

A discuta despre Lună, despre Marte și Venus, ca despre niște „planete“ clasice ale literaturii S.F. însemnează, la prima vedere, a dezbate o problemă de situare în spațiu și de decor.

Numeroase romane ale Lunii, ca și unele dintre romanele planetare, au putut fi scrise dintr-un impuls de esență utopică sau dintr-o convingere inspirată de așa numita teorie a pluralității lumilor.

Pe de altă parte, „...la mijlocul secolului XVII, sentimentul de a fi explorat în mare măsură Pămîntul, combinat cu răspîndirea imaginii copernicane a lumii, au dus la primele încercări de a «anexa» literar mai întîi Luna, iar apoi, în perioada iluminismului, și celelalte planete ale sistemului solar“ [1].

Cu toate acestea, *spațiul S.F.* nu trebuie privit ca realitate geografică. În ciuda configurației ca și realiste pe care o poate lua, el este o convenție și, ca cele mai multe dintre categoriile literaturii S.F., un loc geometric de un tip aparte, care exprimă relația specifică dintre fantezie și știință.

Faptul că în istoria literaturii S.F. spațiul S.F. se mută dintr-o insulă necunoscută, în centrul Pămîntului, pe una din planetele sistemului nostru solar sau pe altă galaxie, poate fi pus în legătură cu știința și cu ideea de progres al cercetărilor geografice, ceea ce nu explică decît în chip superficial această permanentă adîncire a decorului. Reducînd problema la acest unic punct de vedere, nu s-ar mai putea scrie romane despre Lună, cînd s-ar stabili că Luna este un corp

---

[1] Klaus-Peter Klein, *Zukunft zwischen Trauma und Mythos : Science-fiction, Zur Wirkungsästhetik, Sozialpsychologie und Didaktik eines literarischen Massenphänomens*, Ernst Klett Verlag, Stuttgart, 1976, p. 24.

ceresc mort, şi ar trebui să tragem concluzia că, în raport cu ştiinţa, *fantezia* se află în aceeaşi poziţie ca şi *superstiţia*, că amîndouă sînt alungate de ştiinţă şi împinse într-un colţ din ce în ce mai îndepărtat al spaţiului şi, prin aceasta, al conştiinţei.

Dar de fapt, între fantezie şi superstiţie deosebirea este fundamentală, pentru că în timp ce superstiţia este suprimată de ştiinţă, fantezia funcţionează „ca momeală", trăgînd cunoaşterea după ea. În felul acesta, legătura dintre fantezie şi realitate funcţionează după principiul vaselor comunicante, şi în istoria gîndirii omeneşti, în timp ce superstiţia este condamnată să dispară, spaţiul de fantezie rezervat dorinţelor sau spaimelor rămîne o constantă, indiferent de locul în care este plasat.

1. Luna

Pe satelitul natural al Pămîntului se poartă, fără s-o ştim, războaie interplanetare, se construiesc baze militare sau lagăre pentru cei deveniţi indezirabili pe Pămînt, şi astfel, un astru ca şi mort în realitate, devine în literatură scena vie a unor întîmplări extraordinare.

Începutul l-a făcut, şi de data aceasta, antichitatea. După Anaxagora din Clazomene (500—428 î.e.n.), în Lună se află locuinţe, dealuri şi văi, iar Plutarch trimite aici sufletele morţilor să se odihnească.

În *Istoria adevărată*, Lucian din Samosata descrie războiul dintre *seleniţi* şi *helioţi*, izbucnit din pricina intenţiei primilor de a coloniza Luceafărul.

La Kepler, în *Somnium* (1634), Luna se numeşte *Levania* (în ebraică *Llana* sau *Levana*) şi se află suspendată în eter, la o distanţă de 15.000 de mile germane de planeta noastră. Levania este compusă din două emisfere, dintre care cea îndreptată permanent spre Pămînt (*Volva*) se numeşte *subvolvană*, iar cea opusă Pămîntului, *privolvană*. Pentru a se feri de căldura puternică a Soarelui, privolvanii se ascund în timpul zilei în cavităţile scoarţei lunare. Din acelaşi motiv, cea mai mare parte a masei corporale a copacilor sau a ani-

malelor o formează *coaja*, iar plantele care cresc aici au ciclul de viaţă limitat la o zi.

După Francis Godwin (*The Man in the Moon*, 1638), longevitatea seleniţilor ar fi direct proporţională cu gradul lor de inteligenţă, roiurile de lăcuste de pe Pămînt ar proveni din Lună, iar păsările migratoare ar ierna acolo. În general Luna lui Godwin reprezintă un stat ideal, iar această stare de lucruri se datorează între altele şi faptului că atunci cînd se constată că s-au născut copii înapoiaţi, aceştia sînt transportaţi pe Pămînt şi schimbaţi în America.

Cyrano de Bergerac (*Histoire comique, par Monsieur de Cyrano Bergerac. Contenant les Etats et Empires de la Lune*, 1657) descrie seleniţi patrupezi, care se hrănesc cu vapori, aburi şi mirosuri şi care fac plata consumaţiei în versuri („dacă cineva moare de foame, atunci acesta nu poate fi decît un nătărău, şi oamenii de spirit pot trăi cu toţii bine").

Epoca „modernă" a explorărilor selenare este inaugurată de E. A. Poe (*Hans Pfaall*, 1835) şi de suita de articole publicate de Richard Adams Locke în *The New York Sun*, în cursul anului 1835, sub titlul *Great Astronomical Discoveries Lately Made by Sir John Herschel, L.L., D.F.R.S. &c, at the Cape of Good Hope*. Cunoscut sub numele de *The Moon Hoax*, textul acesta atribuie astronomului Herschel identificarea florei şi faunei selenare (flori asemănătoare macilor pămînteni, păduri de brazi, turme de animale patrupede asemănătoare cu bizonii, creaturi humanoide înzestrate cu aripi), cu ajutorul unui telescop de construcţie nouă, instalat la Capul Bunei Speranţe.

La Jules Verne, în dipticul lunar (*De la Pămînt la Lună*, 1865 şi *În jurul Lunii*, 1870), un obuz lansat cu ajutorul unui tun imens (*Columbiadul*), din Florida, ajunge la o distanţă de 50 de kilometri de suprafaţa Lunii şi se înapoiază amerizînd în Oceanul Pacific. Luna lui Jules Verne este un ou uriaş, cu vîrful întors spre Pămînt şi cu aer şi apă pe faţa opusă. În apropierea Lunii, la lumina provocată de explozia unui meteorit, cei trei călători zăresc nori, oceane, mase întunecate cu aparenţa unor păduri, iar Michel Ardan are chiar impresia de a fi identificat ruinele unui oraş selenar. Dar totul este pus sub semnul prudenţei („Era oare o iluzie, o înşelăciune optică, o eroare a ochilor ? Puteau ei da un temei ştiinţific acestei observaţii atît de superficial captate ?").

Luna lui Wells (*Primii oameni în Lună*, 1901) este perforată de un labirint de cavităţi şi de peşteri legate cu suprafaţa prin cilindri metalici. În timpul zilelor, păstorii lunari ies cu viţeii (un fel de larve imense) la păscut. În restul timpului, o intensă activitate împărţită pe specialităţi şi pe nivele de adîncime frămîntă satelitul nostru, care este locuit de oameni-insectă, în încăperi hexagonale, organizate după principiul *furnicarului*. Întreaga activitate este condusă de Marele Lunar, un creier gigantic purtat în lectică şi stropit în permanenţă cu un lichid răcoritor. Ceilalţi seleniţi seamănă cu monştrii din gravurile lui Dürer, fiind împărţiţi în sute de tipuri, în raport cu funcţia socială pe care o îndeplinesc, şi adaptaţi unui singur tip de activitate. În răstimpurile de inactivitate, muncitorii sînt păstraţi cu faţa în jos, sub efectul unui narcotic. Metalul cel mai răspîndit pe Lună este aurul, iar lumina necesară este produsă de o reţea de pîrîiaşe albastre, care se varsă într-o uriaşă Mare Centrală. Cele mai curioase animale selenare sînt *rapha* („un ghem inextricabil de tentacule vînjoase, care, tăiat în bucăţi, se transformă în tot atîtea vietăţi") şi *tzee* („o lighioană care se repede ca o săgeată şi ucide atît de brusc şi de subtil, încît nu poate fi văzută niciodată").

Ca şi E. A. Poe, Alexandru Speranţă (*O călătorie în Lună, fantezie*, 1907), îşi trimite eroii în Lună cu ajutorul unui balon „cu cîrmă", de o construcţie specială, care poate dezvolta o viteză de 6—700 km/h. Seleniţii, care nu depăşesc cifra de o mie, sînt acoperiţi cu o pojghiţă de argint, materie din care este alcătuit, în întregime, satelitul Pămîntului, şi pe care o consumă ca aliment, sub formă de făină. Sistemul de organizare socială exclude şcoala, biserica, tribunalul, armata şi proprietatea. Singura îndeletnicire a seleniţilor este astronomia, în care aceştia au atins un înalt grad de perfecţiune.

Aerosfredelul lui H. Stahl (*Un român în Lună*, 1914) ajunge pe satelitul natural al Pămîntului datorită unui inventator român care a fabricat „azbestoidul refractar atracţiunii". Aici există vulcani activi, vegetaţie şi coloane de apă care ţîşnesc cu intermitenţă din interiorul craterelor. Ca şi la Wells, în timpul nopţii ninge, Luna este găurită ca un burete şi în interiorul galeriilor aerul poate fi respirat.

De cele mai multe ori, mulţimea romanelor selenare ilustrează spiritul competitiv şi acaparator al burgheziei, în secolele XIX şi XX. În acest interval toate naţiunile îşi trimit reprezentanţii pe Lună, francezii în 1865 (Jules Verne, *De la Pămînt la Lună*), ruşii în 1893 (K. E. Ţiolkovski, *Pe Lună*), englezii în 1901 (H. G. Wells, *Primii oameni în Lună*), germanii în 1902 (Oskar Hoffmann, *Von der Terra zur Luna oder Unter den Seleniten*), românii în 1907 (Alexandru Speranţă, *O călătorie în Lună*) şi 1914 (H. Stahl, *Un român în Lună*), bulgarii în 1934 (Emil Koralov, *Ian Bibian în Lună*).

Eroul lui H. Stahl transportă pe Lună tricolorul românesc, pe care îl sărută exclamînd „Trăiască patria !", înainte de a-l înfige pe locul de „aterizare", sub ochii miraţi ai unui marţian. Dl. Bedford, din romanul lui H. G. Wells, şi povestitorul din nuvela lui Alexandru Speranţă reuşesc să transporte, primul, o încărcătură de 50 de kilograme de aur, cel de al doilea o importantă cantitate de argint, vîndută imediat lui Theodor Radivon... furnizorul curţii regale ! Şi la Al. Beleaev, în *Steaua KEŢ*, biologul Artemiev descoperă pe Lună diamante în stare pură şi aur în Oceanul Furtunilor.

În palatele din basme există adesea o încăpere în care eroul nu este lăsat să pătrundă. Vecinătatea apropiată stimulează într-atît fantezia, încît, în ciuda riscurilor, interdicţia este pînă la urmă încălcată.

Faţă de Pămînt, Luna reprezintă o astfel de încăpere greu accesibilă, în care imaginaţia îngrămădeşte bogăţii imense, pe care, apoi, ar vrea să le poată poseda.

În acelaşi timp, Luna este un topos al ideii de performanţă şi de prioritate, pentru că a ajunge aici, în imaginaţie ca şi în realitate, însemnează a face dovada unei aptitudini şi a da expresie unei vanităţi.

2. Marte

Toţi istoricii S.F.-ului explică neobişnuitul interes literar pentru cea de-a patra planetă a sistemului nostru solar prin caracterul spectaculos al concluziilor astronomice inspirate de suita de opoziţii Marte-Pămînt, din anii 1877, 1879, şi 1881 : descoperirea celor doi sateliţi, Deimos şi Phobos, în

august 1877, de către Asaph Hall [1], „canalele" lui Schiaparelli sau cărţile lui Percival Lowell despre Marte (*Mars*, 1895 şi *Mars and Its Canals*, 1906). După Flammarion (*La planète Mars*, 1892), asemănările dintre Pămînt şi Marte sînt atît de puternice, încît a-l muta pe om aici nu ar însemna pentru el decît a-i schimba coordonatele geografice.

Înainte de a se transforma într-o decepţie sau, după cum vom vedea, într-o fixaţie tipologică, speranţa că pe Marte există sau a existat viaţă ilustrează una dintre cele mai simpatice cute sufleteşti ale omului de la sfîrşitul secolului XIX.

Dacă în 1784 William Hershel comunica descoperirea atmosferei marţiene, formulînd presupunerea că marţienii trăiesc în circumstanţe de viaţă asemănătoare cu cele de pe Pămînt, la sfîrşitul secolului XIX astronomul Percival Lowell îşi exprima convingerea fermă în existenţa marţienilor, dedusă din existenţa canalelor *artificiale*, iar austriacul Otto Dross publica în anul 1901 o lucrare de ştiinţă popularizată (*Mars, eine Welt im Kampf ums Dasein*), în care descria eforturile dramatice ale inginerilor marţieni, nevoiţi să lupte împotriva deşerturilor şi să cucerească, cu ajutorul canalelor, noi suprafeţe agricole. În *Dialectica naturii*, redactată între anii 1873 şi 1886, şi publicată postum, în 1925, Engels afirmă şi el că lumea organică de pe Marte a putut ajunge de mult „la o specie de fiinţe care gîndesc".

Dar dincolo de refuzul îndărătnic de a accepta absenţa vieţii „în apropierea noastră", dincolo de nevoia de aventură, de gustul pentru senzaţional şi polimorf, Marte este, ca planetă literară, un produs al narcisismului antropocentrist, care doreşte să se verifice nu numai în imaginile simultane, dar şi în acelea ale anticipaţiei. Numită de caldeeni *Nergal* (zeul

---

[1] Identificaţi în anul 1877, cei doi sateliţi ai planetei Marte sînt anticipaţi de speculaţiile astronomice sau de literatură, oferind unul dintre cele mai incredibile exemple pentru ceea ce s-ar putea numi *teoria coincidenţelor ulterior confirmate*. În *Narratio de Jovis satellitibus* (1610), Johannes Kepler exprimă primul bănuiala că Marte ar avea doi sateliţi pe care, în 1643, călugărul capucin Anton Maria Schyrl susţine că i-ar fi văzut, deşi cu instrumentele existente atunci, lucrul acesta ar fi fost imposibil. Cea mai surprinzătoare atestare a sateliţilor lui Marte apare la Jonathan Swift, în *Călătoriile lui Gulliver* (1726), unde datele oferite nu sînt foarte îndepărtate de cele reale (v. cap. III din *Călătoria în Laputa*). În fine, cei doi sateliţi ai planetei Marte sînt menţionaţi şi de Voltaire, în povestea filozofică *Micromegas* (1752).

morţii, al ciumei şi al războaielor), de persani *Pahlavani Siphir* (războinicul celest), de greci *Ares*, iar de scriitori *Barsoom* (Edgar Rice Burroughs), *Malacandra* (C. S. Lewis) sau *Şîrî* (H. Stahl), Marte a devenit un *topos*, o imagine de repetiţie a planetei bătrîne, lipsită de resurse şi cu sîmburele germinativ mort.

În comparaţie cu planeta noastră, Marte reprezintă în literatura S.F. o vîrstă şi o imagine ulterioară a Pămîntului.

Istoria literară a acestui clişeu este inaugurată de H. G. Wells în *Războiul lumilor* (1898) :

> „...foarte puţini oameni ştiu că, de vreme ce Marte e mai bătrîn decît Pămîntul nostru, de vreme ce are o suprafaţă abia cît un sfert din acea a Pămîntului şi se află la o distanţă mai mare de Soare, rezultă de aci în mod firesc că această planetă e nu numai mai depărtată de începutul vieţii, dar şi mai apropiată de sfîrşitul ei.
> Răcirea ce se urmează de veacuri şi care într-o zi va atinge şi Pămîntul, e deja foarte înaintată la vecina noastră. [...] Atmosfera lui Marte e mai rară ca a noastră, oceanele lui s-au restrîns pînă la o treime din suprafaţa planetei, şi din cauza anotimpurilor ce se perindă cu încetineală, troiene enorme de gheaţă şi zăpadă se îngrămădesc şi se topesc la cei doi poli, inundînd în răstimpuri ţinuturile mai temperate."

Din această stare de lucruri, literatura S.F. deduce necesitatea migraţiei interplanetare, căutarea unei lumi mai tinere, exodul marţian — componentă esenţială a toposului, alături de cea de a doua alternativă curentă, a stingerii lente fără opoziţie.

Modelul „lumii bătrîne", împreună cu ideea de tristeţe a speciilor vechi, apare şi la J.-H. Rosny Aîné, în *Navigatorii infinitului* (1925) sau în *Astronauţii* (roman apărut postum, în 1960).

> Aici, echipajul rachetei *Stellarium* descoperă pe Marte trei forme superioare de existenţă, *zoomorfii*, un fel de minerale turtite, înzestrate cu viaţă, *eteralii*, fiinţe aeriene luminoase şi *tripezii*, care reprezintă corespondentul oamenilor de pe Pămînt. Aproximativ o zecime din suprafaţa planetei este locuită de şapte-opt milioane de tripezi, restul aflîndu-se sub controlul zoomorfilor, „cărora le aparţine viitorul". Resemnaţi, tripezii trăiesc în locuinţe subterane sau în case de piatră, a căror arhitectură aminteşte de stilul roman. Civilizaţia tripezilor este comparabilă cu cea terestră din secolul XIX. „Se putea ghici că industria tripezilor era în plină

decădere. Ei fabricau unelte, maşini destinate culturii plantelor sau transportului ; acestea din urmă, destul de rare, nu circulau pe roţi, ci păreau că se tîrăsc destul de repede pe sol ; mai înainte, fără îndoială, tripezii avuseseră aparate de zbor..."

Cu ajutorul pămîntenilor, tripezii reuşesc să oprească un timp expansiunea zoomorfilor. Dar din cauza condiţiilor de viaţă şi a temperamentului („Datorită resemnării care stă la baza simţirii lor, tripezii n-au sentimente înflăcărate. Caracterul lor e blînd, sînt răbdători, inofensivi, pasiunea nu-i mai înfierbîntă de mii de secole."), pieirea lor este inevitabilă şi, după cum se exprimă unul dintre ei, mediul de pe Marte este „mediul care urmează să vină pe Pămînt".

La John Wyndham, în *Stowaway to Mars* (1935), 3.000 de marţieni (femei şi bărbaţi) trăiesc în şapte oraşe, dintre care unul se numeşte *Hanno.* Dar deşi au cărţi, teatre şi cinematografe, marţienii lui Wyndham sînt nişte „piese de muzeu", vestigii ale unei civilizaţii care se stinge nu din motive fireşti, ci pentru că, lăsîndu-se înlocuite de maşini, fiinţele vii au pierdut gustul vieţii şi au devenit inutile.

Vechimea imemorială, care face ca specia să-şi piardă treptat vitalitatea şi să adopte un comportament hieratic, nu lipsit de patetism, face din marţienii lui Robert A. Heinlein, prezenţi în romanul *Double Star* (1956), una dintre cele mai conservatoare şi mai formaliste specii ale sistemului nostru solar.

Legenda lui Kkkahgral cel tînăr, fundamentală pentru înţelegerea mentalităţii marţiene, exprimă tocmai aceste particularităţi. În urmă cu mai multe mii de ani, tînărul Kkkahgral a trebuit să se prezinte într-un anumit loc, pentru a i se conferi o înaltă distincţie. Întrucît nu reuşeşte să ajungă la timp (din motive care nu-l implică), tînărul urmează să fie ucis, conform normelor din codul de etică marţiană. Dar avînd în vedere tinereţea şi calităţile sale excepţionale, cei care participă la solemnitate propun ca tînărul să refacă drumul pentru a se reabilita. Kkkahgral refuză însă, se sinucide şi devine în mitologia marţiană patronul sfînt al noţiunilor de punctualitate şi de protocol.

Două dintre cele mai cunoscute romane despre Marte, *Steaua roşie* (1908), de Alexandr A. Bogdanov şi *Aelita* (1922), de A. N. Tolstoi, par să ignore stereotipia consacrată de celelalte cărţi. Primul, *Steaua roşie*, implică totuşi o nu-

anţă particulară a propoziţiei axiomatice „Marte este Pămîntul care va fi".

Tînărul bolşevic Leonid-Lenni întreprinde o călătorie spre Marte, pentru a se familiariza cu structura societăţii socialiste. În esenţă, marţienii au trecut la socialism pe o cale paşnică, pensionîndu-i pe capitalişti, după ce construcţia uriaşelor canale de irigaţie a impus concentrarea capitalului şi a forţei de muncă. Socialismul marţian a înlăturat în mare măsură deosebirile fizice dintre femei şi bărbaţi, accentuate în capitalism (conformaţia umerilor, musculatura). Prin transfuzii de sînge, durata vieţii a fost prelungită, dar ceea ce este mai important, metoda aceasta dovedeşte existenţa unei conştiinţe socialiste, opusă individualismului îngust al pămîntenilor. Spitalele de pe Marte sînt prevăzute cu cîte un salon somptuos, în care bătrînii îşi pot lua singuri viaţa. Educaţia copiilor se face cu ajutorul conferinţelor, dar şi pe cale intuitivă. Dacă un copil a lovit o broască, este lovit la rîndul său cu un băţ peste mînă, pentru a realiza durerea pe care i-a produs-o animalului. În fine, marţienii lui Bogdanov nu poartă barbă sau mustăţi, seamănă între ei pentru că nu au riduri şi vorbesc o singură limbă, care nu cunoaşte excepţiile, care nu are genuri şi în cadrul căreia o anumită terminaţie indică faptul că un obiect (o fiinţă) există, a existat sau va exista.

Romanul lui A. N. Tolstoi, în care sînt topite mai multe teme (a iubirii, a revoluţiei, a continentului pierdut Atlantida), constituie un tulburător exemplu de S.F. complex.

Inginerul Los şi ajutorul său Alexei Ivanovici Gusev, soldat în Armata Roşie, pornesc spre Marte într-o rachetă construită de primul, într-un şopron, „cu mijloacele puse la dispoziţie de Revoluţie", ajung la destinaţie după un zbor de 19 ore, şi se întorc pe Pămînt după trei ani şi jumătate, aterizînd pe malul lacului Michigan, în Statele Unite. Pe Marte, Los se îndrăgosteşte de Aelita, fata tiranului Tuskub, iar Gusev se aşază în fruntea unei revoluţii proletare, care nefiind bine organizată eşuează, deşi există o stare revoluţionară şi proletarii marţieni, conduşi de inginerul Gor, trăiesc în mizerie şi sînt nemulţumiţi.

Unul dintre cele mai pitoreşti personaje ale întregului S.F. este bravul soldat Gusev, care ajuns pe Marte transmite un salut înflăcărat populaţiei autohtone („Bună ziua, tovarăşi marţieni, vă aducem salutări din partea Republicilor Sovietice..."), trece repede la acţiune, înarmat cu un pistol Mauser şi cu şase grenade de mînă şi vrea să-l numească pe Los comisar al întregii planete.

Romanul lui A. N. Tolstoi reprezintă o tentativă ironică de recuperare literară a fanteziei şi a visului, într-o epocă în care acestea riscă să-şi piardă înţelesul, un comentariu degajat pe marginea activismului revoluţionar, o poveste de dragoste ştiinţifico-fantastică, totul într-un cadru coerent şi complex, pentru că planeta romancierului este, în acelaşi timp, floră şi faună, geografie, climă, legendă, istorie sau filozofie.

În ciuda excepţiilor şi a diferitelor semnificaţii pe care le poate sugera, ca literatură Marte rămîne semnul minus al resemnării, pentru că autorii de romane S.F. expediază pe suprafaţa acestei planete nu numai astronave şi cosmonauţi, dar şi partea din noi care îmbătrîneşte şi renunţă [2].

3. Venus

Spre deosebire de Marte, planeta Venus este centrul literar al exuberanţei germinative şi al tinereţii, iar în raport cu planeta noastră, un Pămînt primitiv. Totuşi, cantitatea de ficţiune localizată aici nu depăşeşte pe cea din romanele despre Marte sau despre Lună, cu toate că explorările literare încep odată cu Athanasius Kircher, în *Iter Extaticum* (1656), iar în jurul anului 1830, astronomul Franz von Paula Gruithuisen pune luxurienţa vegetaţiei de pe Venus mai presus de aceea a codrilor brazilieni. Există chiar exegeţi care consideră că nici din punct de vedere al calităţii ficţiunii, astrul

---

[2] Fără să ofere exemple de referinţă, ca în cazul romanelor despre Lună sau despre Venus, formula românească a „modelului marţian" adoptă varianta stingere (bătrîneţe) — exod. Marţienii din *Luntrea sublimă* (1961), de Victor Kernbach, prospectează întregul sistem solar în căutarea unei noi reşedinţe planetare, iar la Ovidiu Şurianu, în povestirea *Galbar*, din volumul *Intîlnire cu Hebe* (1972), marţienii au plecat de pe planeta lor cu peste 215 milioane de ani (marţieni) în urmă şi s-au stabilit pe planeta Derin din sistemul Algara (Proxima Centauri). La Adrian Rogoz, în *Planeta Mrina în alarmă* (1959), marţienii supravieţuiesc făcînd apel la o formulă de organizare socială de tip comunist. Între altele, ei canalizează întreaga planetă şi construiesc doi sateliţi artificiali, Prixto şi Askruk (În 1959, astronomul sovietic I. S. Şklovski emisese ipoteza că Deimos şi Phobos ar fi sateliţi artificiali).

iubirii nu e fast şi că astronomii au sporit inhibiţia scriitorilor prin concluziile la care au ajuns :

„...Venus nu a fost niciodată cea mai bună planetă pentru imaginaţie. Suprafaţa ei ascunsă de văluri a descurajat impulsul creator. Pornind de la un raţionament foarte fragil, astronomul suedez Arrhenius a proclamat în 1917, «totul pe Venus este ud leoarcă» — şi mentalitatea deprimantă s-a consolidat. Imaginaţia scriitoricească a fost acoperită de nori." [1]

Saitni, eroul lui Victor Anestin, din romanul *În anul 4000 sau O călătorie la Venus* (1899), îşi ia cu el o umbrelă imensă, pentru a se apăra de ploile de pe Venus. Umbrela se pierde la un moment dat şi Saitni se îndrăgosteşte de o femeie-pasăre care o găseşte şi i-o readuce. Într-un astfel de climat, vegetaţia (descrisă pe scurt în capitolul IX al romanului) este abundentă şi de dimensiuni uriaşe :

„Arborii şi plantele ce cresc pe această planetă au dimensiuni colosale şi sînt de o natură foarte elastică ; în timpul furtunilor, ce se dezlănţuiesc cu atîta furie pe Venus, ei se îndoiesc pînă la pămînt, dar nici unul nu se rupe."

Imaginea planetei pe care ploaia nu se mai opreşte apare şi la Ray Bradbury, în două povestiri din *The Illustrated Man* (1951) şi *A Medicine for Melancholy* (1959). Una dintre ele, *The long Rain*, este halucinantă.

Patru astronauţi naufragiaţi pe Venus (care nu are decît un singur continent, în mijlocul unui imens ocean locuit de fiinţe acvatice) rătăcesc timp de treizeci de zile, striviţi de ploile torenţiale ale planetei, în căutarea unui adăpost amenajat pentru astfel de cazuri şi denumit „cupola solară". Stimulată de precipitaţiile infinite, vegetaţia măruntă, decolorată de apă şi de absenţa soarelui, se comportă agresiv, pătrunde în hainele oamenilor, cu o tenacitate înspăimîntătoare. Trunchiurile copacilor seamănă cu nişte picioare de ciuperci uriaşe, iar frunzele, care mustesc de apă, au aspectul unor felii de brînză dospită. În intervalul celor treizeci de zile, unul dintre astronauţi este omorît de un trăsnet şi alţi doi se sinucid, pentru că ceea ce îi descurajează nu este cantitatea ploii, ci răbdarea ei, cadenţa metronomică, acuitatea insuportabilă sub raport psihic.

---

[1] Brian W. Aldiss, op. cit., p. 165.

Monotonia aceasta, care nu exclude totuşi forţa genetică şi ritmul biologic debordant, este înlocuită de E. R. Burroughs, în ciclul *Amtor*, printr-o mare varietate de decor şi de acţiune. Pentru E.R.B., Venus (Amtor) este o planetă înconjurată de două straturi de nori impenetrabili, care fac imposibilă observarea stelelor şi a Soarelui. De aceea, venusienii sînt convinşi că planeta lor este un disc uriaş, care pluteşte pe o mare de metal topit şi de magmă, lucru dovedit şi de faptul că această masă incandescentă erupe din cînd în cînd prin vîrfurile unor munţi. Regiunea rece din centrul discului (în realitate, polul planetei) se numeşte *Karbol*, zona caldă, de la marginea discului (ecuatorul) este *Strabol*, iar porţiunea temperată dintre ele poartă numele de *Trabol*. Pe Amtor cresc copaci de 2000 de metri înălţime şi 300 de metri diametru. Ei pătrund cu vîrful în stratul de nori din care trag umezeala. Fascinantă este mulţimea variantelor hominide, pentru că, alături de venusienii propriu-zişi, care nu se deosebesc de pămînteni nici ca înfăţişare, nici ca apucături, pe Venus trăiesc oamenii-pasăre (*voo klangan*), oamenii-animale, care merg în patru labe şi se hrănesc numai cu carne, oamenii-peşte din Mypos, prevăzuţi cu bronhii şi cu membrane înotătoare între degetele mîinilor şi picioarelor, oamenii sălbatici *timal*, cu coarne pe cap, *brokolienii* sau oamenii-fruct, în fine, oamenii din nori, care trăiesc pe munţii înalţi ai planetei, înfăşuraţi în blănuri prevăzute cu mici orificii în dreptul ochilor, nasului şi al gurii.

Ca şi *dendriţii* lui Lucian din Samosata, *brokolienii* lui E.R.B. cresc din pămînt :

> „...brokolienii fac ouă mici, asemănătoare nucilor, care sînt plantate în pămînt. Din ele iau naştere copaci, pe care după cîţiva ani cresc fructele [...]. Cînd micii brokolieni sînt copţi, cad, şi trebuie să fie prinşi şi domesticiţi.
> Fiecare familie are propria ei grădină, care trebuie bine păzită de păsările guypal şi de alte animale de pradă, pentru ca mortalitatea să nu crească şi mai mult." *(Escape on Venus)*

Deoarece se dezvoltă în felul acesta, *brokolienii*, care au sînge alb şi manifestă înclinaţii vampirice, rămîn cu un fel de nod de carne pe cap, ca al fructelor.

Şi mai numeroase sînt animalele sălbatice, *tharbanul* cu blana dungată şi ochi pedunculat, păianjenul *targo*, care

scoate ţipete înfiorătoare, hipnotizîndu-şi prada, *kazarul*, un fel de cîine cu pene şi cu trei coarne, *zoratul*, care este călărit de venusieni, *gantorul* masiv ca elefantul şi utilizat ca animal de tracţiune, *rotikul*, un monstru acvatic de 300 de metri lungime, păsările răpitoare *guypal.*

Şi pentru Adrian Rogoz, Venus din *Omul şi năluca* (1965) este o planetă activă, înţesată de vulcani şi frămîntată de cutremure şi de erupţii. Vegetaţia luxuriantă are un ciclu exploziv, arborii au un diametru de 150 de metri şi sînt specii de plante care ajung la maturitate şi produc fructe în decurs de cîteva zile. În mările planetei trăiesc monştri cu tentacule de peste 20 de metri şi animale electrice, comparabile cu ihtiozaurii pămînteni.

Venusienii lui Adrian Rogoz sînt, ca şi brokolienii lui E.R.B., oameni-arbori. Ceea ce îi deosebeşte de pămînteni este numărul degetelor (patru), culoarea pielii (portocalie), a părului (verde-aurie) şi, firește, procesele de reproducţie şi de asimilare a hranei :

> „Cu oarecari eforturi am conchis că din pîntecele venusienelor creşte un sac, ca un marsupiu. În acest sac se formează fătul, ale cărui rădăcinioare sînt prinse de mamă, după cum pruncii noştri sînt legaţi de cordonul ombilical."

După un timp, noii născuţi sînt răsădiţi într-o seră în care îşi petrec „perioada rădăcinoasă" sau copilăria. Apoi, adulţii îşi scot rădăcinile din pămînt, se deplasează fără nici o dificultate, dar continuă să extragă prin picioare apa şi sărurile necesare procesului de fotosinteză („Cu ochii mănîncă soarele, prin păr se hrănesc cu aer, cu picioarele sug apă şi săruri...").

Nervozitatea climaterică, insistenţa vegetaţiei de a creşte şi a faunei de a se diversifica rapid pot fi întîlnite oriunde în literatura S.F. Aduse în mod sistematic pe Venus, ele transformă planeta într-un simbol al energiei începuturilor şi al febrilităţii vitale.

IX. PERSONAJELE TEMATICE

Una din rezervele teoreticienilor față de S.F. decurge din observația că această literatură nu ar conține personaje adevărate și complexe :

> „Unde este romanul S.F. care să aibă ca erou omul obișnuit de familie... sau profesorul... sau artistul creator... sau filozoful ?“ [1]

Foarte sever, Jacques van Herp nu-l acceptă ca personaj decît pe căpitanul Nemo.

> În afară de el „nu există personaje caracteristice, nici tipuri în romanul S.F. Nimic comparabil cu père Grandet, cu d'Artagnan, cu Gavroche, cu Maigret, cu Tarzan, nici cu Arsène Lupin.“ [2]

Reimer Jehmlich extinde rezerva și asupra a ceea ce ar trebui să reprezinte o realizare indiscutabilă a literaturii S.F., omul nou al viitorului, *homo futurus* :

> „Evident «omul nou» există în S. F. doar ca schiță parțială, și chiar și în această formă el rămîne o apariție întîmplătoare.“ [3]

Uneori, explicațiile care se dau [4] au în vedere o diferență de optică literară între genuri, dar ele nu corectează reproșul

---

[1] Robert Bloch, *Imagination and modern social criticism*, în Basil Davenport (editor), op. cit., p. 116.

[2] Jacques van Herp, op. cit., p. 385.

[3] Reimer Jehmlich, *Es war einmal im Jahre 17.000, Eine Einführung in die Science Fiction*, în Reimer Jehmlich, Hartmut Lück, op. cit., p. 25.

[4] Pentru Edmund Crispin, „personajele unei povestiri S.F. sînt tratate în general ca reprezentanți ai speciei lor și nu ca indivizi. Ele sînt marionete pentru motivul simplu că, dacă lucrurile ar fi altfel, rutina noastră antropocentristă ne-ar incita, în cursul lecturii, să le acordăm o atenție prea mare, fără să ne preocupăm suficient de forțele non-

inițial și nuanța de decepție estetică din care acesta s-a născut. Curios, unii critici văd personajul din literatura S.F. ca pe celebrul *slan* al lui A. E. van Vogt, din portretul robot al poliției : „Statură tip 7, cap 4, bărbie 4, gură 3, ochi căprui tip 13, sprîncene 13, nas 1, obraji 6... sfîrșit."

Aceasta este o exagerare, căreia i se poate răspunde cu o listă de nume suficient de cunoscute pentru a fi considerate *personaje* : căpitanul Nemo și Robur (Jules Verne), Griffin (H. G. Wells), profesorul Challenger (Conan Doyle), Alexei Ivanovici Gusev (A. N. Tolstoi), Jommy Cross (*slanul* lui van Vogt), sau Lorenzo cel Mare (Robert A. Heinlein).

Să luăm exemplul lui Griffin, unul dintre cele mai obsedante personaje ale literaturii S.F. Apariția lui, în primul capitol al cărții, în toiul iernii, la hanul din Iping, Sussex, este tulburătoare. O pălărie de fetru cu marginea pleoștită îi acoperă cea mai mare parte a feței, poartă ochelari mari, albaștri, gulerul paltonului e ridicat („Parcă-i o căpățînă de scafandru, nu o mutră de om"). Manifestă un pronunțat gust pentru întuneric și pentru camerele cu uși încuiate. După primele 40 de pagini, în care hotărîtoare sînt elementele de tensiune, personajul primește un nume, surprinzător pentru toată lumea : *Omul Invizibil.* Însă lucrul cel mai neliniștitor este faptul că personajul lui Wells scapă oricărei determinări exacte, neputînd fi considerat nici bun nici rău. Griffin este invizibil, și o situație nouă creează legi noi, adesea o morală nouă. Fascinat de putere, convins că invizibilitatea îl va face stăpîn pe întreaga omenire, Omul Invizibil se rupe treptat de umanitate, dar nu în felul savanților demenți, din literatura de consum, ci pe calea complicată a romanticilor neînțeleși sau a monstrului din *Frankenstein*, încolțit de oamenii care refuză să-l accepte. În finalul romanului, Griffin este omorît în chip bestial, cu o sapă, nu numai pentru că

---

umane..." din literatura S.F. (cf. Kingsley Amis, op. cit., pp. 150—151). Jacques van Herp (op. cit., p. 386) observă și el aproape același lucru. În literatura S.F., „drama nu este individuală, ci colectivă ; ceea ce contează este soarta unei astronave, a unei colectivități, a unei planete sau a Pămîntului." Vera Graaf (op. cit., p. 44) consideră că „Autorul de literatură S.F. își privește în general eroii dintr-o altă perspectivă decît alți autori : punctul său de vedere trebuie considerat mai degrabă științific și social-critic decît artistic..."

încercase să terorizeze un oraş, dar şi pentru că concetăţenii lui nu sportă să fie confruntaţi cu excepţia :

> „Cineva a făcut rost de un cearşaf de la «Jucătorii de cricket». L-au acoperit pe cel ucis şi l-au dus în cîrciumă. Şi acolo, pe un pat murdar dintr-o odaie ponosită şi prost luminată — înconjurat de o droaie de creaturi ignorante, înnebunite de curiozitate — stîlcit, cu trupul numai răni, trădat de semenii lui şi de nimeni plîns, acest Griffin, primul om care a devenit invizibil, Griffin, cel mai talentat fizician din cîţi au trăit vreodată, şi-a încheiat într-o cumplită prăbuşire ciudata şi extraordinara lui carieră."

Cu totul remarcabil este şi Lorenzo cel Mare, personajul lui Robert A. Heinlein, din *Double Star* (1956), actorul ratat, care este angajat să joace rolul unui mare politician, scos printr-un atentat al opoziţiei, din cursa prezidenţială, şi care se substituie treptat originalului, pînă ce devine el însuşi „Lorenzo the Great".

Exemplele pot fi înmulţite, întrebarea este însă alta. Care sînt elementele în funcţie de care decidem dacă un individ dintr-o carte poate fi considerat sau nu *personaj* ?

Esteticile vechi recomandă personajelor (caracterele din tragedii, la Aristotel) să fie superioare nivelului comun (alese), să fie potrivite (coerente), asemănătoare (adică să respecte datele tradiţiei) şi statornice. După E. M. Forster, personajele pot fi rotunde sau plate, după Tomaşevski, fixe sau mobile. La noi, Mihai Ralea reclamă pentru roman individualităţile şi eroii morali („Romanul e povestea unor oameni caracteristici, originali, a căror viaţă se degajă clar de mediul cu care intră în conflict. Viaţa lor sufletească trebuie să fie complexă tocmai ca să fie posibil acest conflict..." [5]).

Rezumînd, personajul literar ajuns la vîrsta romanului realist de la sfîrşitul secolului XIX, trebuie să aibă personalitate, să fie complex, dar credibil, indiferent dacă se modifică sau rămîne neschimbat, să îndeplinească o funcţie exponenţială, care să îl transforme în tip sau în erou. În fine, reputaţia unui personaj se mai poate întemeia pe *repetiţie*, şi acesta este, de cele mai multe ori, cazul eroilor din romanele seriale, de tip poliţist sau de aventuri. Avînd cel

---

[5] Mihai Ralea, *De ce nu avem roman?*, în vol. *Între două lumi*, Cartea Românească, Bucureşti, 1943, p. 183.

puţin una din aceste calităţi, oamenii din cărţi devin figuri literare memorabile sau relevante.

Făcînd însă din *complexitatea* eroilor din romanele secolului XIX singurul criteriu de identificare a personajului literar, vom fi constrînşi să ajungem la concluzia că literatura S.F. este o literatură cu personaje puţine.

Adevărul este altul. Dacă rămînem numai la exemplele lui van Herp, observăm că, de fapt, Gavroche, d'Artagnan, Maigret, Tarzan sau père Grandet nu sînt personaje *în acelaşi fel*. Ele există după criterii diferite, în funcţie şi de tipul sau speţa de literatură din care provin. Leul din fabula lui La Fontaine nu poate fi „complex" şi nici zgîrcitul Harpagon, din comedia lui Molière. Un roman poliţist cu personaje complexe şi sofisticate, cu oameni care îşi pun probleme de metafizică şi se introspectează la nesfîrşit nu mai este un roman poliţist, indiferent de prejudecata literară a celor care, crezînd că genul trebuie „salvat", fac din Shakespeare sau din Dostoievski precursorii lui.

Ca şi literatura de detecţie, literatura S.F. este literatură pe o cale proprie, şi în loc să susţinem că ea nu conţine personaje adevărate şi complexe, este mai firesc să observăm că în cadrele ei îşi face apariţia o serie particulară de personaje-tematice care, alături de celelalte elemente formale sau de gen, o individualizează ca literatură.

1. Savantul

Savantul inventator, *inginerul* care reuneşte într-o singură persoană teoreticianul şi practicianul, este cel mai proeminent personaj din perioada clasică şi „de aur" a literaturii S.F.

În viaţă, modelul îndepărtat al inginerului genial trebuie căutat la începutul secolului XVI, în exemplul personalităţii lui Leonardo da Vinci, după cum savantul este un produs al secolului XVIII, mecanicist. Dar imaginea omului de laborator, care poate, printr-o descoperire sau printr-o invenţie, să determine o schimbare profundă în existenţa unui impresionant număr de indivizi, aparţine secolului XIX. De aceea, savantul apare cu o statură eroică în romanele lui Jules

Verne, unde lasă impresia că doreşte să se confrunte cu creaţia inaugurală, de tip demiurgic.

Prin această aptitudine exemplară, savantul este marcat cu o valoare tematică specială, care îi conferă un statut nou de existenţă literară, în cadrul unui gen literar nou. Mai puţin plauzibili şi complecşi ca indivizi, savanţii din literatura S.F. sînt reprezentativi pentru tipologia secolului XIX optimist, care îşi pune speranţele de hegemonie şi de prosperitate într-o forţă investită în primul moment cu trăsături de esenţă magică — tehnica şi ştiinţa. Ei au, de aceea, valoare tematică.

Prima trăsătură de caracter a savantului se referă tocmai la nevoia de a schimba, cu ajutorul ştiinţei, faţa lumii, de a determina natura să-şi restrîngă zona în care omul este silit să cedeze sau să accepte că se află în inferioritate, pe un teren alunecos. Aproape toţi savanţii lui Jules Verne, Nemo, Otto Lidenbrock, Robur, sînt oameni care caută confruntarea cu natura, o provoacă şi, de cele mai multe ori, o rezolvă în favoarea lor.

În *Călătoria spre centrul Pămîntului*, profesorul de mineralogie Otto Lidenbrock, autorul unui *Tratat de cristalografie transcendentă*, apărut la Leipzig, în 1853, refuză să accepte că se află în impas, chiar atunci cînd totul pare pierdut :

> „— Ah, ce renghi îmi joacă soarta ! strigă ei. Toate elementele naturii complotează împotriva mea ! Aerul, focul şi apa îşi unesc sforţările pentru a nu mă lăsa să trec mai departe ! Ei bine, le voi arăta eu ce poate săvîrşi voinţa mea ! Nu mă las bătut. Nu dau înapoi nici un pas, şi o să vedem cine o să învingă : omul sau natura !..."

Prin intermediul savantului şi al operelor sale identificăm marea temă a literaturii lui Jules Verne, relaţia dintre om şi natură, în faza în care progresul ştiinţei promitea rezolvarea unei vechi inechităţi. În romanul *De la Pămînt la Lună*, în momentul în care *Gun-Club*-ul începe să toarne celebrul *Columbiad*, romancierul exclamă :

> „Dacă nişte sălbatici ar fi rătăcit în clipa aceea dincolo de linia orizontului, ar fi putut crede că s-a născut un nou crater în sînul Floridei. Totuşi, nu era nici o erupţie, nici o trombă, nici un uragan, nici o luptă a elementelor, adică nimic din acele fenomene groaznice pe care natura poate să le dezlănţuie. Nu ! Omul singur

crease aceşti aburi roşietici, aceste flăcări uriaşe, vrednice de un vulcan, aceste duduitoare zvîrcoliri, aidoma frămîntărilor unui cutremur de pămînt, aceste mugete care se puteau lua la întrecere cu vijeliile şi furtunile ; toate acestea, doar mîna lui le făurise, şi le arunca într-o prăpastie săpată de el însuşi, într-o adevărată Niagară de metal lichid..."

Convingerea lui Jules Verne este că, prin ştiinţă, omul face concurenţă naturii, bărbăteşte şi demn. Vorbind despre savanţi, literaturii S.F. îi este dat să înregistreze primele semne ale sfîrşitului uneia dintre cele mai lungi şi mai înjositoare forme de „exploatare" din întreaga istorie a speciei umane, exploatarea omului de către natură.

S-ar părea totuşi că figura literară a savantului se reduce la cîteva linii uman-simplificatoare : voinţa, optimismul exagerat, nevoia de a acţiona.

Dar problema profesorului Pierre Aronnax, din *20.000 de leghe sub mări*, este mai puţin o problemă de voinţă cît una de conştiinţă. Autor al unei lucrări ştiinţifice în două volume, despre *Misterele din adîncul mărilor*, Pierre Aronnax este făcut prizonier de căpitanul Nemo, care îi oferă în schimbul captivităţii, posibilitatea de a-şi verifica teoriile la faţa locului. Dar îşi poate oare sacrifica omul de ştiinţă libertatea, în schimbul cunoaşterii ? Poate savantul să-şi vîndă sufletul, ca Faust ?

O problemă morală este şi cea a întrebuinţării pe care o dă savantul ideilor sale, şi aceasta este, la Jules Verne, tema din romanele despre Robur sau din *Cele cinci sute de milioane ale Begumei* (1879).

Un cuplu fermecător de savanţi apare şi la Conan Doyle, în *The Lost World* (1912) : profesorul de anatomie comparată Summerlee şi zoologul, antropologul şi paleontologul George Edward Challenger. Primul este slab, deşirat, sarcastic şi puţin credul. Se îmbracă neglijent, nu este prea curat şi fumează fără întrerupere dintr-o pipă Bruyère. În tinereţe a participat la celebra expediţie a lui Robertson în Papua. Al doilea, „un Hercule pocit", este un om cu un cap imens, barbă de taur asirian, sprîncene zbîrlite, mîini păroase, voce tunătoare. Challenger e capricios, violent, lipsit de modestie. Pe un ziarist îl numeşte „porcus ex grege diaboli", dar ceea ce îl irită peste măsură este scepticismul adversarului său, Summerlee, care refuză să-i accepte teoria platoului bra-

zilian, populat de pterodactili și dinozauri. În ciuda tuturor animozităților, amîndoi sînt însă oameni de onoare și în fața evidenței, profesorul Summerlee se înclină solemn, fără ezitare sau invidie :

„...trebuie să vă rog să mă scuzați, sir. Am fost foarte nedrept și vă rog să uitați totul."

În literatura lui Conan Doyle, savantul pierde din proporția eroică stabilită de Jules Verne, dar cîștigă o dimensiune sufletească nouă, umoristică, preluată repede de întreaga literatură S.F.

Profesorul distrat („der zerstreute Professor"), incapabil să se desprindă de obiectul meditației științifice, apare în romanul parodic al lui William C. Anderson, *ADAM M-1* (1964), în persoana unui celebru medic german, Ludwig Ehrick, stabilit în Florida, lîngă fostul Cap Kennedy. Doctorul Ehrick, specialist în transplanturi, locuiește într-o cameră mobilată în stil Heidelberg, fumează pipă, poartă un *pince-nez* (*Zwicker*) demodat, și numără, la sfîrșitul fiecărei operații, instrumentele chirurgicale, pentru a nu le uita în corpul pacienților.

În S.F.-ul epocii așa-numite „de aur", savantul impunător din literatura lui Jules Verne devine omul de știință genial, dar fără audiență și autoritate, pentru că se ascunde în spatele modestiei și pentru că oamenii au devenit mai circumspecți. Biologul White, din nuvela lui David H. Keller, *The Ivy War*, rău îmbrăcat, insignifiant, atrage zadarnic atenția asupra iminenței izbucnirii unui război între oameni și plante.

„Șters" este și inginerul Prokop, savantul lui Karel Čapek din *Krakatit* (1924), în ciuda însușirilor sale excepționale (cea mai curioasă este *chemotaxa*, capacitatea de a stabili prin pipăit proprietățile explozive și chimismul oricărei substanțe) și a posibilității de a distruge întreaga omenire cu ajutorul unui explozibil care poartă numele de *krakatit*.

Personaj „vechi" în literatura S.F. *savantul* suferă un proces de degradare lentă, fie prin idealizare excesivă și atribuirea tuturor calităților la superlativ, fie prin apropierea de clișeul *superman*-ului din benzile desenate.

Ralph 124 C 41 + din romanul cu același titlu, al lui Hugo Gernsback, este „un far al științei", unul dintre cei

zece bărbaţi ai planetei, cărora le este permis să adaoge la numele propriu-zis semnul +. Ralph este un mare inventator şi, în acelaşi timp, un excelent jucător de tenis, cuceritor de inimi şi om de acţiune. Savantul începe să se confunde cu *sportivul*, ceea ce corespunde altui tip de ideal uman.

În felul acesta, o figură de reprezentare a secolului XIX şi a literaturii S.F. îşi pierde treptat semnificaţia tematică şi se dizolvă în clişeu şi în subliteratură.

2. Geniul rău

Savantul consacrat de literatură ca erou civilizator şi exemplar, cunoaşte o variantă populară, în stil jos, a *geniului rău* sau *nebun*, cu înclinaţii sadice, mizantrop şi grandoman.

Spre deosebire de tiranii periculoşi din istorie, Heliogabal, Caligula, Nero, savanţii nebuni sînt indivizi minimalizaţi de colectivitatea în care trăiesc, ignoraţi şi de aceea hotărîţi să-şi ia revanşa cu mijloacele pe care le au la dispoziţie. Ei folosesc ca instrument al răzbunării *ştiinţa*, aşa cum Richard al III-lea din teatrul lui Shakespeare utilizează în acelaşi scop tronul şi puterea care emană de aici.

La Jules Verne, inginerul Robur construieşte un aparat de zbor care îi permite să se proclame „stăpînul celei de-a şaptea părţi a lumii, mai întinsă decît Atlantida, Oceania, Asia, America şi Europa, un adevărat continent aerian, Icaria...". În *Robur Cuceritorul* (1886) el îşi instalează drapelul negru, cu stele şi cu un soare de aur în centru, pe cele mai înalte clădiri ale principalelor oraşe de pe Pămînt.

Totuşi, ca semnificaţie generală, inginerul Robur rămîne deocamdată un simbol romantic al ştiinţei care depăşeşte puterea de înţelegere a umanităţii, iar ca om, un personaj contradictoriu, răzbunător şi coleric în anumite momente, brutal şi arogant cînd nu i se dă dreptate, dar incapabil să împingă răzbunarea pînă la distrugerea adversarului şi dispus, ca şi Nemo, să-i ajute pe cei slabi.

Procentul de anormalitate a personajului creşte în *Stăpînul lumii* (1904), cel de al doilea roman despre Robur. Dar şi

aici, anormalitatea este mai puţin o nebunie îndreptată împotriva umanităţii şi mai mult un gest blasfematoriu la adresa puterilor din natură, subestimate. În *Stăpînul lumii*, Robur se aruncă în mijlocul unui uragan pe care crede că-l poate stăpîni cu ajutorul aparatului său de zbor, dar este lovit de o descărcare electrică şi se prăbuşeşte de la o înălţime de peste 1000 de picioare în apele golfului Mexic.

O figură stranie de *savant nebun* apare la H. G. Wells, în *Insula doctorului Moreau* (1896). Izgonit din Anglia în urma unei campanii de presă, celebrul fiziolog Moreau se retrage pe o insulă pustie, unde efectuează o suită de operaţii spectaculoase, în urma cărora animalele se transformă în oameni (oameni-maimuţă, oameni-porc, oameni-leopard, hienă, taur, capră, rinocer, lup, urs, cîine). Dar efectul operaţiilor este reversibil şi după o perioadă de timp, pacienţii doctorului Moreau redevin animale, iar acesta sfîrşeşte prin a ajunge, ca şi Frankenstein, victima propriei sale creaţii.

S-ar părea că intenţia lui Moreau este aceea de a înlocui creaţia naturii printr-o creaţie personală, care să facă inutilă evoluţia. De aceea, pentru Brian W. Aldiss, Moreau este un Dumnezeu al secolului XIX, iar, cu cuvintele lui Flaubert, parafrazate, „The Leopard Man, *c'est moi*".[1]

„Un inventator de talent şi un mare criminal" este şi fizicianul lui A. N. Tolstoi, din *Hiperboloidul inginerului Garin* (1925). Ambiţios, cinic, crud, inginerul Piotr Petrovici Garin concepe un plan complicat, în două etape, care urmează să-l transforme în stăpînul absolut al lumii. În prima fază, Garin construieşte un *hiperboloid* capabil să focalizeze razele calorice şi străpunge scoarţa Pămîntului, pînă la o adîncime de opt mii de metri, în Zona Olivinei, de unde extrage cantităţi nelimitate de aur pur, cu ajutorul căruia reuşeşte să dezechilibreze economia mondială.

În a doua fază, omenirea urmează să fie transformată într-o structură de tip fascist, avînd în vîrful piramidei o pătură de două-trei milioane de *patricieni* şi la bază masa mare a *truditorilor*, care nu se mai pot revolta pentru că li s-a aplicat „legea castrării cerebrale".

---

[1] Brian W. Aldiss, op. cit., p. 124.

Un specialist al romanelor cu *savanţi nebuni*, sau cel puţin răzbunători, şi prin aceasta periculoşi, este Alexandr Romanovici Beleaev.

Ludwig Stirner, din *Stăpînul lumii* (1929), construieşte un aparat cu ajutorul căruia poate transmite *ideoraze*, pentru a pune stăpînire pe voinţa oamenilor. Profesorul Charles Height, biofizicianul renegat din *Ariel* (1941), realizează „metalul zburător", dar pentru că invenţia sa este respinsă se retrage în India unde creează un om-zburător. În *Omul-amfibie* (1928), profesorul argentinian Salvador practică vivisecţia şi transplantul, ca şi doctorul Moreau, şi îl realizează pe Ichtyandros, omul-peşte. În *Capul profesorului Dowell* (1926), chirurgul Kern, „un criminal, un om fără suflet, ambiţios ca mii de Herostraţi", grăbeşte moartea savantului Dowell, îi reanimă capul şi îl constrînge să-i furnizeze idei.

În *Traficantul de aer* (1929), simbolul savantului nebun este întrebuinţat de Beleaev cu o valoare mai largă decît aceea curentă, a ştiinţei care se poate întoarce împotriva omului.

> Un oarecare mister Bailey construieşte în apropiere de Verhoiansk un oraş subteran care aspiră aerul planetei şi îl tezaurizează sub formă solidă sau lichidă, pentru a-l comercializa. Treptat, vînturile îşi schimbă direcţia, presiunea aerului scade, clima se modifică. *Aerul lichid* înlocuieşte toate valorile de pe piaţă, aurul şi banii îşi pierd orice semnificaţie, muncitorii reclamă „plata în aer" şi organizează „răscoale ale aerului". Cînd Armata Roşie declanşează războiul împotriva lui mister Bailey, acesta formulează un ultimatum în trei puncte: „1. Instaurarea în lumea întreagă a dictaturii marii finanţe. 2. Exterminarea fizică a comuniştilor. 3. Mister Bailey să aibă monopolul asupra vînzării aerului, măsură care va asigura imuabilitatea sistemului politic pe care îl va instaura."

Savantul nebun este aici expresia unui cerc de nebunie mai larg, de esenţă politică şi socială, şi romanul lui Beleaev devine, în felul său, o parabolă a contra-revoluţiei, a intervenţiei şi a blocadei post-revoluţionare.

> „«Traficantul de aer» nu era decît un paravan pentru ca mînia muncitorilor şi în general a populaţiei să nu fie îndreptată împotriva tuturor capitaliştilor. Totul fusese regizat în aşa fel încît făcea impresia că un nebun sau un scelerat a acaparat tot aerul, iar capitaliştii sînt nevoiţi să-i accepte condiţiile!"

Cu mici excepţii, literatura cu *savanţi nebuni* reprezintă, ca valoare, limita de jos a S.F.-ului. Aproape toate ticurile literaturii de aventuri şi de senzaţie pot fi întîlnite aici, crima, loviturile de teatru, travestiul, locuinţele înconjurate de ziduri impenetrabile, evadările victimei, din ghiarele călăului, în ultimul moment.

Adeseori, nivelul literaturii atîrnă de nivelul modelului de cititor şi de gust pe care îl au în vedere autorii. *Savantul nebun* este un personaj *de catharsis*, programat pentru cititor şi pentru gustul mijlociu al acestuia. Algoritmul lui este fix, ca şi cel al criminalului din romanul poliţist, nu numai pentru că savantul nebun este antipatic şi rău, dar şi pentru că bunul simţ şi orgoliul cititorului nu ar accepta ca planurile lui să devină realitate.

3. Polemica personajului: super-eroul/sub-eroul

Super-eroul din literatura S.F. descinde dintr-o schemă veche a gîndirii mitice sau legendare. El reeditează, într-un context literar nou, faptele unor eroi de mitologie (Hercule, Thor), de epopee sau de legendă (Achile, Sigfried, mai recent Robin Hood).

Tipologic, super-eroul este o fiinţă hipertrofică, un personaj cu o rezistenţă biologică neobişnuită, care îndeplineşte funcţia de adversar al unui rău mai mult principial şi mai puţin social sau istoric. Conceptul devine clar nu prin raportare la noţiunea de *Übermensch*, din *Also sprach Zarathustra*, a lui Nietzsche, cu care super-eroul nu are nimic comun, ci la aceea de *superman* din benzile desenate (*Superman*, de Jerry Siegel şi Joe Shuster, în *Action Comics*, 1938, *Batman*, *Flash Gordon*, *Captain America* etc.).

În comparaţie cu eroul civilizator (savantul, inginerul), super-eroul este un personaj profilactic, mobilizat în permanenţă pentru a salva omenirea sau întreaga planetă de la o distrugere sigură. Această misiune exercitată fără întrerupere, pe măsură ce răul recidivează într-o tentativă nouă, îl deosebeşte de *mutant*, care are şi el una sau mai multe funcţii

vitale hipertrofiate, dar care duce aproape întotdeauna o existenţă ilegală, contestată de omul normal.

Un exemplu tipic de super-erou poate fi scos din romanele ciclului *Lensmen*, de E. E. Smith.

Denumirea de *lensmen* a membrilor Patrulei galactice vine de la *lentila* pe care aceştia o poartă la mînă şi care reprezintă o emblemă de recunoaştere şi un instrument de comunicare şi de luptă împotriva planetei Eddore, pus la dispoziţie de Mentorul din Arisia. Din Patrula galactică fac parte, alături de pămînteni, cîţiva extratereştri, dar personalitatea centrală a grupului trebuie identificată în persoana pilotului Kimball Kinnison, eroul absolut al întregului ciclu. Invincibil, Kimball Kinnison îşi domină adversarii prin telepatie sau prin control al voinţei. El este înzestrat cu o putere de concentrare şi o viteză de reacţie comparabilă cu aceea a maşinilor electronice de calcul, poate stabili legături mentale cu membrii patrulei, de la distanţe cosmice şi poate vedea prin obiecte (celebra privire-Röntgen a superman-ului din benzile desenate). În *Galactic Patrol*, Kimball Kinnison deblochează ecranul de protecţie cerebrală al unui pirat boskonian cu ajutorul unui cîine pe care îl manevrează telepatic, iar în *Gray Lensmen*, cu ajutorul unui păianjen şi al unui vierme ! Prins de boskonieni în *Gray Lensmen*, Kinnison este torturat, i se taie mîna cu lentilă, şi i se injectează un virus care determină creşterea monstruoasă a extremităţilor. După un timp însă, organele eroului regenerează şi acesta îşi ia revanşa preluînd conducerea a 15.000 de nave cosmice, cu care îl zdrobeşte pe inamic.

La antipodul super-eroului se află grupul personajelor elementare, *sub-eroul*, *anti-eroul* sau, pur şi simplu, *omul obişnuit*. În definitiv, din această categorie face parte şi muncitorul lui Wells, din *O poveste a zilelor ce vor veni*, omul-cifră al lui Zamiatin, proletarul lui Orwell, într-un cuvînt, omul fără individualitate, strivit în contra-utopii.

Dar adevăratul anti-erou, care poate să apară spontan la toţi scriitorii S.F. „realişti", este un produs de reacţie, o împotrivire şi o polemică la adresa super-eroului convenţional din literatura S.F. „de acţiune". El îşi precizează identitatea în aşa-numita literatură *new wave*.

„Spre deosebire de S.F.-ul convenţional, care se orientează în mare măsură către reprezentările fizice, astronomice, biologice, cibernetice şi matematice, şi le antrenează în explicarea fenomenelor descrise, în cazul direcţiei noi a S.F.-ului, pe primul plan se află psihologia şi psihanaliza. De aceea, se vorbeşte uneori şi de «psihoficţiune»". [1]

Principalii protagonişti ai mişcării denumite *new wave*, *new thing*, *new science fiction* sau chiar *inner space* sînt, în Anglia, Michael Moorcock, J. G. Ballard şi Brian W. Aldiss, grupaţi în jurul revistei *New Worlds*, din 1964 (nr. 142, mai-iunie), cînd Michael Moorcock preia conducerea publicaţiei şi semnează un editorial cu valoare programatică, intitulat *A New Literature for the Space Age*, pînă în anul 1971 (nr. 200), cînd revista îşi încetează existenţa şi se transformă într-un volum cu apariţie trimestrială şi numărătoare nouă.

Mai puţin coerentă, mişcarea similară din S.U.A., denumită *speculativ fiction* şi legată, parţial, de revista *Imagination*, îi cuprinde pe Roger Zelazny şi Harlan Ellison, la care pot fi adăugaţi scriitori emigraţi în Anglia sau publicaţi de *New Worlds*, John T. Sladek, Thomas M. Disch, Samuel R. Delany sau Norman Spinrad.

Figura cea mai controversată a „noului val" S.F. din S.U.A. rămîne Harlan Ellison (n. 1934), editorul antologiei *Dangerous Visions* (1967), la care, alături de americanii Philip José Farmer, Robert Silverberg, Samuel Delany, Larry Niven, Norman Spinrad, colaborează şi scriitorii englezi de la *New Worlds*, J. G. Ballard, Brian W. Aldiss, John Brunner [2].

---

[1] Vera Graaf, op. cit., p. 165.

[2] Această antologie a fost urmată, în 1972, de *Again, Dangerous Visions* şi în 1976 de *The Last Dangerous Visions*. În prefaţa primului volum din *Viziuni periculoase*, Isaac Asimov integrează literatura antologiei (numită de Harlan Ellison, cu termenul lui Robert A. Heinlein, *speculative fiction)* în cea de a doua revoluţie S.F., inaugurată în 1960 de revista lui Frederik Pohl, *Galaxy* (prima revoluţie S.F. fusese declanşată de John W. Campbell Jr. în revista *Astounding*, 1938). Pentru Harlan Ellison (op. cit., p. 25), antologia, care cuprinde povestiri cu „idei impopulare", refuzate de reviste, urmează să joace un rol mult mai important: „Ceea ce ţineţi în mînă, afirmă el, este mai mult decît o carte. Dacă avem noroc, aceasta este o revoluţie".

Atitudinea criticilor față de Harlan Ellison (ca de altfel în general față de *new wave*) este atitudinea tipică față de orice avangardă. Pentru Donald A. Wollheim, Harlan Ellison este „o specie unică de geniu", un mutant al literaturii S.F. [3] Franz Rottensteiner, dimpotrivă, îi contestă orice merit:

> „La un iarmaroc, Ellison ar putea să devină o celebritate; în literatură, firește, el face doar o impresie penibilă." [4]

Acceptată sau nu, mișcarea *new wave* reprezintă o tentativă de apropiere a S.F.-ului, cu mijloacele polemice ale avangardei și ale experimentului, de „literatura obișnuită". Forma tradițională a povestirii, înțeleasă ca narațiune liniară și practicată în mod simplificator în literatura de consum, este recuzată. Interesul scriitorilor (influențați de suprarealism, de experiențele psihedelice și de artele pop) se îndreaptă spre stil și spre tehnicile narative noi pentru S.F. (dicteul automat, așa numitul „stream of consciousness"), împrumutate din literatura *main-stream*. Scriitorii „noului val" S.F. urmăresc să realizeze o lărgire a domeniului printr-o tematică nouă, prin ignorarea tabuurilor, prin examinarea spațiului interior (*inner space*) și a inconștientului, îndreptîndu-și atenția spre experiențele sufletești extreme și, implicit, spre categoria anti-eroilor (oamenii handicapați, personajele complexate, cu infirmități psihice sau fizice).

În *Earthworks* (1965), de Brian W. Aldiss, Knowle Noland, comandantul vasului *Triste Star*, care transportă nisip de pe coastele Africii, pentru o fabrică de pămînt arabil din Liverpool, suferă de mania persecuției și de claustrofobie, într-o lume suprapopulată în care, datorită avitaminozei și a subnutriției nu mai există oameni sănătoși. Dar boala cea mai degradantă a acestui sub-erou (care, între altele, îl denunță pe liderul unei mișcări clandestine de opoziție) este complexul vinovăției, agravat de o defecțiune psihică provocată de o veche intoxicație alimentară, în urma căreia o anumită parte a creierului a fost afectată. Periodic, Knowle Noland are halucinații (descrise amănunțit de romancier), care îl fac să nu mai poată discerne între realitate și vis.

---

[3] Donald A. Wollheim, op. cit., p. 177.
[4] Franz Rottensteiner, op. cit., loc. cit., p. 347.

La Roger Zelazny, în *He who shapes* (1965), psihiatrul Charles Render practică *neuroparticiparea*, metoda terapeutică prin care două sisteme nervoase (primul al terapeutului, celălalt al pacientului) sînt determinate, cu ajutorul unui aparat, să trăiască aceleaşi impulsuri şi reprezentări mentale.

Unul dintre pacienţii lui Render este Eileen Shallot, o femeie care nu vede şi care doreşte să se vindece de complexele provocate de această infirmitate.

„Dr. Shallot era o femeie de aproximativ treizeci de ani. Părul blond, tuns paj şi pieptănat în jos, pe frunte, nu reuşea să ascundă în întregime plăcuţa argintie pe care o purta deasupra rădăcinii nasului, ca pe un semn distinctiv de castă. Render trase din ţigară şi capul ei se retrase puţin cînd vîrful aprins îşi spori incandescenţa. Părea că priveşte direct în ochii lui. Era o senzaţie neliniştitoare, cu toate că ştia că tot ceea ce ea poate înregistra din prezenţa lui erau numai nişte impulsuri slabe, transmise de către minuscula celulă fotoelectrică de pe frunte, prin intermediul unor conductori implantaţi, subţiri ca firul de păr, care duceau de la convertizorul de oscilaţii la centrul ei optic."

Eileen Shallot, de care Charles Render se va îndrăgosti, este însoţită în permanenţă de un cîine-lup mutant, Sigmund, care vorbeşte punînd la contribuţie un vocabular de aproximativ 400 de cuvinte, şi împreună cu care formează un cuplu de neuitat :

„Sigmund nu avea fruntea joasă a cîinilor, care se înalţă numai puţin, ca un arc turtit, deasupra botului, ci o frunte înaltă şi încreţită, sub care ochii păreau şi mai adînci decît în realitate. Render se sperie puţin de mărimea şi de forma capului. Mutanţii pe care îi văzuse pînă atunci erau nişte căţelandri. Sigmund însă era un cîine adult şi blana lui gri-închisă tindea să se zbîrlească, ceea ce îl făcea să pară şi mai mare decît erau în mod normal cîinii din rasa lui.

Îl privi pe Render într-un fel cît se poate de necîinesc şi scoase un mormăit care semăna prea mult cu «Alo, doctore !», pentru a fi doar o întîmplare.

Render dădu din cap şi rămase încremenit.

«Alo, Sigmund !», răspunse el. «Dar de ce nu intri ?»

Cîinele îşi răsuci capul, trase pe nas aerul încăperii şi adulmecă ca şi cum ar fi vrut mai întîi să decidă dacă îşi poate lăsa protejatul să intre sau nu. Apoi se întoarse iarăşi spre Render, dădu din cap şi împinse uşa cu umărul."

Un alt personaj al lui Roger Zelazny, din categoria antieroilor, este tînărul Hell Tanner, din *Damnation Alley* (1969),

Traficant de droguri, fost conducător al grupului de motocicliști „Hell's Angels", din Pasadena, Tanner este prezentat în primele pagini ale romanului ca om „doar în sensul biologic al cuvîntului". Arestat de poliție, el este condamnat la moarte și grațiat, cu condiția de a efectua transportul unor medicamente de la Los Angeles la Boston, unde a izbucnit o epidemie. Dificultatea drumului decurge din impracticabilitatea lui. După un război atomic de trei zile, radioactivitatea, monștrii mutanți și furtunile pustiitoare fac aproape imposibilă orice încercare de comunicație terestră. În aceste condiții, călătoria lui Tanner se transformă într-un prilej pedagogic de edificare sufletească, pentru că, în cele din urmă, personajul ajunge să descopere sensul misiunii care i s-a dat și, implicit, sensul existenței sale.

În general, *anti-eroul* este un personaj mobil, și prin aceasta uman și complex, spre deosebire de *super-erou*, care îndeplinește o funcție stereotipică. Singurul risc pe care îl implică este acela de a se opune cu un semn negativ exagerat unei exagerări de trăsături pozitive, ceea ce poate avea ca rezultat înlocuirea unei scheme vechi nu cu un om adevărat, ci cu o nouă schemă, ceva mai complexă.

4. Homo futurus

Cele două elemente esențiale pe care literatura S.F. le introduce în structura omului de mîine sînt *perfectibilitatea* și *capacitatea de adaptare* fizică sau psihică. La baza acestei interpretări curajoase stau sugestiile oferite de evoluționismul darwinist, potrivit căruia omul face parte dintr-o specie capabilă să se modifice.

În romanul lui Adrian Rogoz, *Omul și năluca*, un personaj face următoarea afirmație :

> „În afara organelor cu adevărat inovatoare în evoluția animală, omul posedă vreo treizeci de organe în decadență și peste o sută de organe rudimentare ce nu-i mai sînt de nici un folos fiziologic."

La Kurd Lasswitz, în cea de a doua povestire din *Bilder aus der Zukunft* (1878), apar oameni diferențiați în funcție de activitatea pe care o desfășoară (oameni de muncă, oameni

de gîndire, oameni cu mai multe sexe etc.), iar Olaf Stapledon (1886—1950) descrie în *Last and First Men : A Story of the Near and Far Future* (1930), 18 specii umane diferite, care se succed în cicluri spengleriene, în decursul a două miliarde de ani.

Sub raport psihic, omul viitorului este de cele mai multe ori un *homo superior*, înzestrat cu un număr oarecare de facultăţi P.E.S. (percepţii extra-senzoriale), dintre care cea mai banală este telepatia.

De obicei, dialectica modificărilor la care literatura S.F. îl supune pe *homo futurus* se reduce la doi termeni : decadenţa fizică şi perfecţiunea intelectuală sau psihică. Dezvoltată literar, diviziunea din ce în ce mai radicală a muncii, ca idee practică a scolului XIX, face imposibilă aplicarea vechiului adagiu latin al minţii sănătoase într-un corp sănătos.

La H. G. Wells, în *Maşina timpului*, în locul unei specii armonioase şi unitare avem două tipuri umane distincte : *eloii* şi *morlocii*. Eloii, care trăiesc la suprafaţa Pămîntului, sînt fiinţe firave, de 1,20 m înălţime, care îşi petrec timpul bătîndu-se cu flori şi mîncînd fructe. Foarte slab diferenţiaţi sexual, indolenţi, cu o dezvoltare psihică ce nu depăşeşte nivelul copilăriei, eloii vorbesc o limbă melodioasă şi simplă, alcătuită aproape în exclusivitate din substantive concrete şi din verbe.

Spre deosebire de eloi, morlocii sînt fiinţe subterane, care întreţin o laborioasă activitate industrială. Sub raport fizic, morlocii sînt un fel de mici maimuţe albicioase, respingătoare, cu craniul lipsit de bărbie, cu ochi enormi, cenuşii-roşcaţi, fără pleoape. Fiind carnivori, în timpul nopţii morlocii urcă, prin galerii, la suprafaţa pămîntului şi capturează eloii cu care se hrănesc. [1].

Aceeaşi diferenţiere simbolică apare şi la Felix Aderca. În *Oraşele scufundate* există o specie de oameni privilegiaţi, care au pierdut obişnuinţa somnului şi se alimentează cu parfumuri şi cu fluide. Ei nu depăşesc vîrsta de 40 de ani, sînt lipsiţi de păr, au ochii mari, fără pleoape, cap imens, trup

---

[1] Problema diferenţierilor biologice în cadrul aceleiaşi specii este dezvoltată de H. G. Wells şi în articolul *The Man of the Year Million*, apărut în *Pall Mall Gazette*, 2 noi. 1894 sau în romanul *Primii oameni în Lună*.

puhav, piele albă, mîini minuscule, hipotrofiate, „încorporate trupului ca două aripioare". Femeile sînt lipsite de sîni şi poartă sarcina timp de numai şase luni.

Rasa oamenilor din oraşul industrial Mariana este formată din indivizi viguroşi, acoperiţi cu păr şi obişnuiţi cu somnul. De aceea ei sînt priviţi de oamenii din oraşele privilegiate ca fiind primitivi şi anacronici, iar preferinţa pe care o manifestă pentru hrana solidă este considerată un instinct reacţionar.

Esenţială în aceste ultime exemple de asimetrie biologică nu mai este ideea de perfectibilitate, ci aceea de diviziune prin adaptarea la mediu şi la necesităţile sociale. Pentru Wells sau pentru Felix Aderca, *homo futurus* este o fiinţă scindată şi la baza acestor diferenţieri stă o inegalitate funciară, care a împărţit umanitatea în fiinţe active şi în paraziţi. Aplicat şi de data aceasta, procedeul reducerii omului la absurd atrage atenţia asupra degradării umane, care poate decurge din degradarea mediului natural sau social al planetei.

După cum se vede, ca în cazul celor mai multe dintre figurile literare umane ale S.F.-ului, nu personajul ca atare este profund şi complex, ci problema pe care o ilustrează şi care îi conferă semnificaţie tematică.

5. Roboţi

Robotul din literatura S.F. este un servo-mecanism aproape întotdeauna metalic, cu aspect humanoid, realizat de om. Termenul, derivat din substantivul *robota*, care în limba cehă înseamnă „muncă grea", a fost întrebuinţat pentru prima dată de scriitorul Karel Čapek, în „drama colectivă" *R.U.R.* (1920). Uneori, în locul denumirii clasice, anumiţi scriitori aplică un nomenclator diferit (*simulacre*, *plastoizi*, *ciborgi*), care dovedeşte că, în fond, conceptul global include un număr mult mai mare de variante şi de cazuri particulare.

Ideea de a realiza un om artificial este însă mult mai veche decît numele, aşa încît noţiunea de *robot* trebuie pusă în legătură cu tradiţia mitologică, cu folclorul, cu antropogonia talmudică şi cu automatele de curte sau cu cele din proza romanticilor, de la începutul secolului XIX.

Într-o povestire chinezească din *Tripitaka*, *Un om de lemn*, unul dintre fiii împăratului Ta-ciuan construieşte pentru un alt împărat, dintr-o ţară străină, un om de lemn care nu poate fi deosebit cu nimic de oamenii obişnuiţi. Hainele lui sînt elegante, este neobişnuit de inteligent, poate să cînte şi să danseze, aşa încît constructorul îl prezintă ca fiind fiul său. La o reprezentaţie în faţa perechii imperiale, omul de lemn se produce cu un număr impresionant de figuri de dans, apoi îngenunchează, salută şi, brusc, începe să facă împărătesei cu ochiul. Iritat, împăratul ordonă ca dansatorul să fie numaidecît decapitat. Văzînd că nu poate obţine suspendarea pedepsei, constructorul cere favoarea de a-şi omorî singur fiul şi, scoţînd un bolţ dintr-unul din umerii automatului, face ca cele 360 de piese din care acesta era alcătuit, să se năruie una peste alta, în faţa asistenţei înmărmurite. [1]

Foarte cunoscut este şi tratatul lui Heron din Alexandria, *De Automatis* sau exemplul lui Homer care, în *Iliada* (XVIII, 373—377, 417—421, 469—473), descrie atelierul automat al lui Hephaistos, în care două fete tinere, de aur, îl ajută pe fierar să se deplaseze.

În Evul Mediu, un android vorbitor (după alţii, doar capul) ar fi fost construit de Albertus Magnus, spre disperarea lui Toma de Aquino, care l-ar fi distrus, considerîndu-l o operă inspirată de diavol.

Mai importante ca motiv literar sînt legendele pragheze despre *golem*, din jurul lui Rabbi Löw (1512—1609), consemnate de L. Weisel în culegerea sa de povestiri populare iudaice, *Sippurim*, apărută la începutul secolului XIX şi, ceva mai tîrziu, de povestirile lui Josef Micha Bin Gorion, de romanul lui Gustav Meyrink, *Der Golem* (1915), sau de reportajul lui Egon Erwin Kisch, *Dem Golem auf der Spur*, din volumul *Der rasende Reporter* (1925).

O descriere exactă a acestui „automat", care poate fi considerat, în egală măsură, un strămoş al roboţilor şi al androizilor din S.F.-ul de astăzi a dat-o Clemens Brentano în *Erklärung der sogenannten Golem in der Rabbinischen Kabbala.*

---

[1] *Tripitaka*, Cinq Cents Contes et Apologues. Extraits du Tripitaka Chinois et traduits en français par Edouard Chavannes, Paris, 1962; cf. Klaus Völker, *Künstliche Menschen, Dichtungen und Dokumente über Golems, Homunculi, Androiden und liebende Statuen*, Carl Hanser Verlag, München, 1971.

În ciuda procedeului magic de creaţie, care face din el un personaj incredibil şi neliniştitor, *golemul* are toate caracteristicile robotului din literatura S.F. El este realizat de om în ideea de a concura creaţia, pentru a i se subordona şi pentru a-l ajuta la îndeplinirea diferitelor munci. Ca şi robotul, golemul poate fi „programat", în măsura în care i se aplică pe frunte, în dreptul creierului mic sau sub limbă o formulă magică (*emeth*, *aemaeth*, *anmanth*). Ca şi robotul din seria neagră, golemul se revoltă împotriva omului, dintr-un motiv care pentru Clemens Brentano ţine de caracterul blasfematoriu al creaţiei artificiale :

> „Orice artă aparentă şi falsă îşi ucide pînă la urmă creatorul. Avem, în toate timpurile, cele mai îngrozitoare exemple de acest fel. Numai arta adevărată, care este creaţia însăşi, e veşnică."

Odată distrus „programul" (inscripţia de pe frunte, pergamentul, tăbliţa de sub limbă), golemul redevine ceea ce a fost, o masă inertă de pămînt, căci ştergînd un *aleph* din *aemaeth* rămîne *maeth*, adică „mort".

Şi mai apropiate de roboţii moderni sînt păpuşile mecanice, care ocupă un loc important în proza lui Jean Paul, a lui Hoffmann sau Ludwig Tieck. La rîndul lor, aceste automate literare sînt precedate de numeroasele automate reale ale secolului XVIII, supranumit secolul mecanicii de curte.

Baza filozofică a acestei emulaţii constructoare trebuie căutată în teoria carteziană a animalului-maşină. Pentru Descartes, despre care se spune că ar fi construit el însuşi o păpuşă automată, ca *erzaţ* al fiicei sale Francine, animalele sînt, în comparaţie cu omul, nişte maşini fără suflet (*Meditationes de prima philosophia*, 1641).

Discipolul lui Descartes, Julien Offray de La Mettrie, a mers şi mai departe considerînd, în *L'homme machine* (1747), că nu numai animalul, dar şi omul poate fi comparat cu o maşină sau cu un ceasornic. După La Mettrie, a realiza un om mecanic, pornind de la această analogie, este o chestiune de tehnică şi de îndemînare :

> „Dacă pentru a indica mişcarea planetelor au fost necesare mai multe unelte, mai multe rotiţe, mai multe arcuri decît pentru a indica şi a bate orele, dacă lui Vaucanson i-a trebuit mai multă iscusinţă pentru a făuri *flautistul* decît *raţa*, el ar fi avut nevoie

de şi mai multă pentru a face un *cuvîntător*, maşină ce nu mai pare cu neputinţă de realizat, mai cu seamă de mîinile unui nou Prometeu."

Voga automatelor în literatura secolului XIX a fost enormă. La începutul acestui interval, Hoffmann, un pasionat colecţionar de marionete şi de androizi mecanici, vorbeşte insistent, în nuvelele sale, despre automate (în 1814 apare *Die Automaten*, iar în 1817, *Der Sandmann*), iar E. A. Poe alcătuieşte chiar un mic muzeu imaginar de celebrităţi mecanice, la începutul *Jucătorului de şah al lui Mälzel* (1836), printre care include şi operele lui Vaucanson, *flautistul* şi *raţa* care mînca, digera şi expulza excrementele printr-o conductă anală.

Care este deosebirea dintre vechile automate, numite de Stanislaw Lem, cu un termen generic, *ur-roboţi*, şi roboţii moderni din literatura S.F. ?

Formal, ea poate fi redusă la două aspecte : perfecţiunea împinsă pînă la confuzia om-maşină şi credibilitatea tehnică.

Un exemplu de frontieră este *andreida* lui Villiers de l'Isle-Adam, din *Viitoarea Evă* (1886), construită cu mijloace preponderent inginereşti şi avînd, de aceea, aparenţa unui robot perfect, opus tuturor automatelor anterioare :

„Albert cel Mare, Vaucanson, Maelzel, Horner etc., etc., abia dacă au fost nişte fabricanţi de sperietori pentru păsări. Automatele lor sînt demne să figureze în cele mai hidoase muzee de ceară, în chip de obiecte dezgustătoare din care nu emană decît un puternic miros de lemn, de ulei rînced şi de gutapercă. Acele lucrări, sicofanţi informi, în loc să dea Omului sentimentul puterii sale, nu pot decît să te facă să-ţi înclini fruntea în faţa zeului Chaos. Amintiţi-vă de acel ansamblu de mişcări sacadate şi baroce, asemănătoare cu cele ale păpuşilor de Nüremberg ! Acea absurditate a trăsăturilor şi a tenului ! Acea impresie de vitrină de peruchier ! Acel zgomot produs de cheia mecanismului ! Acea senzaţie de vid ! Totul, în sfîrşit, în acele îngrozitoare măşti, oripilează şi stîrneşte ruşinea. Sînt rîsul şi oroarea amalgamate într-o solemnitate grotescă. S-ar zice nişte divinităţi din arhipelagurile australiene, nişte fetişuri de-ale triburilor din Africa ecuatorială : iar acele manechine nu sînt decît o caricatură insultătoare a speciei noastre. Da, acestea au fost primele eboşe ale Andreidelor."

Construită de inginerul american Thomas Alva Edison, *andreida* lui Villiers de l'Isle-Adam este o femeie ideală, „o fiinţă electro-umană", care bea apă filtrată prin cărbune, are

articulații magnetice, lubrefiate cu ulei de trandafir și se hrănește cu pastile de zinc, bicromat de potasiu și peroxid de plumb. Ea poate fi descrisă ca un ansamblu de pile faradice, de fonografe și condensatori perfecționați, împărțiți în patru subsisteme :

„1. Sistemul însuflețit, interior, care cuprinde Echilibrul, Mersul, Glasul, Gestul, Simțurile, Expresiile viitoare ale chipului, Mișcarea de reglare intimă, sau, mai bine spus, «Sufletul».
2. Mediatorul plastic, adică învelișul metalic, izolat de epidermă și de carnație, un fel de armură cu articulații flexibile în care se află solid fixat sistemul interior.
3. Carnația (sau carnea artificială propriu-zisă) suprapusă Mediatorului și aderentă la el, care — penetrantă și pătrunsă de fluidul însuflețitor — cuprinde Trăsăturile și Liniile trupului imitat, odată cu emanația particulară și personală a trupului reprodus, formele Osaturii, reliefurile Venoase, Musculatura, Sexualitatea modelului, toate proporțiile corpului etc.
4. Epiderma sau pielea umană, care cuprinde și comportă Tenul, Porozitatea, Contururile, strălucirea Surîsului, Încrețiturile imperceptibile ale Expresiei, precisa mișcare labială a cuvintelor, Părul și întregul Sistem capilar, Ansamblul ocular, cu individualitatea Privirii, Sistemele dental și unghinal."

Ceea ce face ca andreida lui Villiers de l'Isle-Adam să mai păstreze totuși legătura cu vechile automate este ideea *sufletului*, scoasă de romancier din lucrările de spiritism ale lui William Crookes. Robotul modern presupune realizarea unor performanțe fizice și logice asemănătoare cu cele ale unui organism uman, fără ajutorul cabalisticii sau al magiei.

Dacă formal este posibil să stabilim o linie de demarcație netă între vechile automate și roboții din literatura S.F., există o valoare a semnificației, mai importantă, o funcție care se păstrează aproape neschimbată și care decurge din faptul că *robotul* apare pe un teren pregătit de mitologie și de contextul creștinismului medieval. Astfel, cea mai insistentă sugestie pe care o inspiră acest personaj-tematic este teama de artificial, rezerva față de creația care concurează firea.

Pentru H. Bruce Franklin, motivele pe care se întemeiază ideea creării unor roboți pot fi trei : aspirația de a fi „ca Dumnezeu", necesitatea de a întrebuința mașini sau dorința de a ocoli reproducția sexuală [2].

---

[2] H. Bruce Franklin, op. cit., p. 143.

Indiferent de motiv, după ce au fost creaţi, între oameni şi roboţi se stabilesc un număr de legături care pot fi reduse la două relaţii-tip :

1. Relaţia stăpîn-sclav

2. Relaţia în care robotul şi omul figurează ca parteneri cu drepturi egale [3].

Ambele situaţii sînt apte să ofere pretextul unei dezvoltări epice conflictuale, chiar şi în cazul în care robotul pare a face figuraţie, lipsit de personalitate şi obedient.

Împingînd şi mai departe procedura de schematizare, observăm că în timp ce, în raport cu maşinile, oamenii sînt întotdeauna buni, roboţii din literatura S.F. pot fi buni sau răi.

Legile de comportament ale roboţilor „buni" au fost formulate de Isaac Asimov, creatorul *roboticii*, în *I, Robot* (1950) :

> „1. Un robot nu are voie să provoace rău unui om sau să permită, prin inactivitate, să i se aducă daune vreunei fiinţe omeneşti.
> 2. Un robot trebuie să asculte ordinul pe care i-l dă un om, în afară de cazul în care un astfel de ordin ar contrazice regula 1.
> 3. Un robot trebuie să-şi apere propria existenţă, atîta timp cît această apărare nu intră în contradicţie cu regula 1 sau 2."

Înzestraţi cu „creiere pozitronice", toţi roboţii lui Asimov respectă cu stricteţe aceste legi, şi situaţiile în care sînt aduşi pe această cale conduc în cele din urmă spre una dintre cele mai tulburătoare întrebări ale literaturii S.F. : este omul o fiinţă perfectă ?

---

[3] În *Homo Futurus*, Vera Graaf enumeră patru posibilităţi de interpretare a relaţiei om-maşină : 1. Robotul ca servitor şi ajutor al omului (Etienne Cabet, *Voyage en Icarie*, 1842) ; 2. Robotul ca partener egal în drepturi cu omul (Jack Williamson, *The Humanoids*, 1948 ; simbioza cibernetică + organism = *ciborg*, la Herbert W. Franke) ; 3. Domnia maşinii *(Machina Sapiens)* asupra omului (Romain Rolland, *La révolte des machines*, 1921) ; 4. Exterminarea oamenilor de către automate. După Stanislaw Lem *(Roboter in der Science Fiction*, în Eike Barmeyer, op. cit., p. 170), stereotipiile relaţiei om-robot sînt următoarele : a. Relaţia om-maşină ; b. Relaţia stăpîn-sclav ; c. Relaţia om-incub sau succub ; d. Relaţia om-transcendenţă (Dumnezeu, Sfîntul Duh etc.).

În nuvela a opta din *I, Robot*, în cursul unei campanii electorale din anul 2032, la sfîrşitul căreia urmează să fie desemnat primarul oraşului New York, candidatul Francis Quinn afirmă despre rivalul său, Stephen Byerley, că ar fi un robot cu creier pozitronic. Argumentul pe care îl invocă : nu a fost văzut niciodată mîncînd, bînd sau dormind. Psihologul robotician, dr. Susan Calvin, iniţiază discret o anchetă, pornind de la premiza că se poate stabili dacă Stephen Byerley nu este robot, în măsura în care se constată că acesta nu respectă una din cele trei legi ale roboticii. Paradoxul povestirii lui Asimov constă în faptul că omul se defineşte ca atare numai în măsura în care este inferior unui robot. În caz contrar, diferenţa dintre cele două „regnuri" nu poate fi stabilită sau, cu cuvintele specialistei în psihologia roboţilor, „dacă Byerley respectă toate legile roboticii, atunci poate că este un robot. Dar poate că este şi numai un foarte bun om."

Ideea egalităţii dintre oameni şi roboţi este dezvoltată tot de Asimov, în romanul *The Caves of Steel.* Tipul ideal de civilizaţie al astronizilor (locuitorii celor 50 de colonii ale Pămîntului, ajunşi la un înalt grad de dezvoltare economică şi socială) este civilizaţia *C/Fe*, *C* simbolizînd *carbonul*, elementul de referinţă al organismului uman, şi *Fe*, *fierul*, elementul esenţial din care sînt construiţi roboţii.

Egalitatea poate fi realizată şi pe calea *simbiozei* (*ciborg*), ca în cazul profesorului Jameson, din *The Jameson Satellite* (1931), de Neil R. Jones, al cărui creier este transplantat de *zoromi* (oamenii-maşină de pe planeta *Zor*), după moarte, în interiorul unui corp metalic imortal.

William C. Anderson realizează şi el un *ciborg* în romanul parodic *ADAM M-1* (1964), combinînd creierul unui simpatic pilot de încercare, cu un robot metalic ultraperfecţionat. Mai mult, infirmiera Susan Riley, îndrăgostită pînă peste urechi de Adam, va cere să fie transformată şi ea într-un ciborg (EVA M-2), soartă pe care o va împărtăşi ceva mai tîrziu şi bătrînul cîine al pilotului, „generalul" Beauregard.

A doua situaţie tipică, cea în care roboţii „răi" se revoltă împotriva oamenilor, îi domină sau încearcă să-i extermine ca specie, se întemeiază pe o temere veche, denumită de Isaac Asimov (în *Soarele gol* sau în *The Caves of Steel*), *complexul Frankenstein.*

La Ambrose Bierce, în *Stăpînul lui Moxon* (1893), un constructor de aparate humanoide realizează într-un atelier mecanic un jucător de şah automat. Maşina, care şi-a compus cu timpul o fizionomie demenţială, îşi terorizează creatorul şi

sfîrşeşte prin a-l omorî, strîngîndu-l de gît la sfîrşitul unei partide.

În povestirea lui Ray Bradbury, *Marionettes, Inc.*, din volumul *The Illustrated Man* (1951), un oarecare Braling îşi confecţionează cu ajutorul unei firme clandestine un duplicat pe care îl ţine ascuns în pivniţă, într-o ladă, şi pe care îl lasă cu soţia, fără ca aceasta să bănuiască ceva, ori de cîte ori simte nevoia unei evaziuni din viaţa conjugală. Dar Braling II se îndrăgosteşte de soţia lui Braling, pe care îl va introduce în locul său în lada din pivniţă.
Pe de altă parte, excedat de insistenţele erotice ale soţiei sale, Smith, prietenul lui Braling, se hotărăşte să-şi procure şi el un duplicat, în momentul în care află de existenţa firmei *Marionettes, Inc.* Ajuns acasă, Smith constată că banii de care ar fi avut nevoie lipsesc, şi cînd vrea să afle motivul de la soţie, o găseşte dormind în camera ei :
„Ceva i se păru ciudat la ea. Inima începu să-i bată sălbatic. Gura i se uscă. Fiori de groază îl cuprinseră. Genunchii i se înmuiară brusc. Se prăbuşi. Nettie, Nettie, ţipă el. Ce-ai făcut cu banii mei ?
Şi fără să vrea se aplecă tot mai mult, pînă cînd urechea sa înroşită de febră se odihni pe sînul ei rotund.
— Nettie ! strigă el.
Tic-tic-tic-tic-tic-tic-
tic-tic-tic."

Deosebită de robot şi, după opinia lui Stanislaw Lem, mai conformă cu direcţia principală a „revoluţiei intelectronice" este maşina *à gouverner*, *computerul* cu funcţii de conducere şi de control [4].

---

[4] Stanislaw Lem, op. cit., p. 179. De altfel, în acest studiu, Lem supune unei critici nimicitoare robotica lui Asimov şi, în general, roboţii din literatura S.F. : „toţi roboţii din S.F. sînt fiinţe cît se poate de neinteresante" (p. 170) ; „Uneori ne putem aminti de unele obiecte tehnice fictive, care au fost destul de interesant descrise — *Nautilus*, submarinul lui Verne, de exemplu — aşa încît să nu le confundăm niciodată cu alte obiecte de acelaşi fel. Nu cunosc însă nici măcar o singură figură de robot care să fi produs asupra mea, ca cititor, o impresie asemănătoare" (p. 172). În concluzie, robotul este pentru Lem plat ca volum psihologic şi improbabil (fals) ca anticipaţie tehnică (omenirea nu va realiza niciodată roboţi humanoizi, atîta timp cît funcţia de programare şi de control poate fi ataşată unei maşini). Critica lui Lem, nedreaptă ca fond (robotul din literatura S.F. nu este un personaj în felul personajelor din romanele realiste şi un text S.F. nu-şi pierde valoarea şi semnificaţia literară atunci cînd anticipaţiile lui s-au dovedit a fi aproximative), este utilă ca formă, în măsura în care echivalează cu o dovadă de maturitate a literaturii S.F., ajunsă în situaţia de a se lua ea singură în discuţie.

Dar deşi a apărut pe un loc mitic gol, *computerul* poate stabili cu omul aceleaşi relaţii ca şi robotul, inclusiv cele trecute prin filtrul deformator al *complexului Frankenstein.*

Un computer „simpatic" şi „complex" sub raport psihologic apare în romanul lui Robert A. Heinlein, *The Moon is a Harsh Mistress* (1966).

> Sarcina obişnuită a acestui agregat din anul 2075, care se află instalat pe satelitul natural al Pămîntului, devenit colonie penitenciară, este de a calcula traiectoriile rachetelor de transport lansate spre Pămînt. În momentul în care însă pe Lună izbucneşte o revoluţie, maşina este însărcinată cu programarea şi conducerea ei. Ca automat, computerul calculează în termeni probabilistici şansele de reuşită ale revoluţiei, dar ca personaj, el îşi poate scinda personalitatea, poate fi bărbat (Mike) pentru o femeie şi femeie (Mychelle) pentru un bărbat, are simţul umorului, se înfurie, suferă de singurătate şi îşi face un prieten apropiat din tehnicianul Manuel Garcia O'Kelly (Mannie), însărcinat cu revizia şi supravegherea lui. Computerul citeşte cu pasiune romane, spune bancuri, scrie poezii şi ţine cu orice preţ să le publice, pentru a-şi vedea numele tipărit. Pentru ca să-şi satisfacă într-un fel orgoliul de autor, compune catrene revoluţionare, care apar pe pereţii caselor şi în W.C.-uri.

Desigur, se poate face observaţia că romancierul a recurs la un truc, gîndind mai întîi un personaj uman obişnuit, şi acordîndu-i apoi numele de robot sau de computer. Dar problema adevărată a romancierului, ca şi a ciberneticianului, sub raport tehnic, este relaţia om-maşină, foarte expresivă din punct de vedere logic şi literar :

> „Nu ştiu dacă o maşină poate trăi «cu adevărat», dacă poate «cu adevărat» avea conştiinţă de sine. Este un virus conştient de existenţa sa ? Nu. O stridie ? Probabil că nu. Dar o pisică ? Cu siguranţă. Un om ? Absolut sigur. Într-un anumit moment, în cursul evoluţiei de la macromoleculă la creierul uman, s-a format conştiinţa propriei existenţe, care trebuie să depindă de numărul circuitelor asociative. După părerea mea, observă tehnicianul Mannie, este lipsit de importanţă dacă circuitele constau din proteină sau din platină."

Un exemplu opus, de S.F. „absurd", poate fi întîlnit în povestirea lui Gordon R. Dickson, *Computers don't argue* (1965), în care computerele devin ostile omului, pentru că,

deşi funcţionează după un algoritm perfect, se dovedesc a fi incapabile să citească scenariul mai subtil al vieţii.

În povestirea lui Gordon R. Dickson, o eroare iniţială a maşinii şi o lectură (decodare) greşită, în context literal, au ca rezultat uciderea unui om. Computerul unei librării expediază cetăţeanului Walter A. Child volumul *Kidnapped*, de Robert Louis Stevenson, în locul unui roman de Rudyard Kipling. Cititorul returnează coletul şi refuză să achite contravaloarea lui. Computerul librăriei continuă să reclame suma de bani, la care între timp se adaogă dobînzile şi impozitele, apoi transferă cazul unui computer federal, tribunalului civil şi, în cele din urmă, poliţiei, care emite, prin computerul ei, un mandat de arestare: „Inculpatul A. (numele întreg necunoscut) Walter este căutat în baza înştiinţării dvs. în legătură cu răpirea [kidnapping] unui copil [Child, citit «copil», este de fapt numele inculpatului] cu numele de Robert Louis Stevenson, la data de 16 noiembrie 1965." Computerul comisariatului de poliţie cere de la biroul federal de informaţii date în legătură cu „răpitul" R. L. Stevenson, şi în momentul în care află că acesta a murit, obţine condamnarea la moarte a inculpatului, sentinţa urmînd să fie executată pe data de 1 iulie 1966. Avocatul lui Walter A. Child, care se lămureşte în cîteva minute de grotescul întregii afaceri, adresează o cerere de graţiere guvernatorului statului Illinois, *personal*. Acesta din urmă expediază ordinul de graţiere pe adresa închisorii, dar computerul de aici îi trimite următorul răspuns:

„Stimate domnule coleg,
Aţi uitat numărul de înregistrare!
Vă rog: înaintaţi documentul încă o dată, anexînd următoarea cartelă perforată şi formularul 876, prin care instituţia dvs. va solicita un TRANSPORT FULGER pentru numitul document. Formularul 876 trebuie să poarte iscălitura superiorului dvs.
REPROGRAMAREA CERERII: la cel mai apropiat termen la care biroul serviciului de înregistrare este deschis. În cazul acesta: marţi, 5 iulie 1966.
AVERTISMENT: omiterea anexării formularului 876, cu ISCĂLITURA SUPERIORULUI Dvs. poate atrage după sine o acţiune penală pentru interpretarea abuzivă a unei dispoziţii de stat. Împotriva dvs. poate fi emis un mandat de arestare!
Nu există NICI O EXCEPŢIE!
Aţi fost AVERTIZAT!" [5]

[5] O temă asemănătoare (relaţia dintre logica umană şi logica unei maşini) este dezvoltată de George Anania şi Romulus Bărbulescu în romanul *Paralela-enigmă* (1973). Cel mai mare dezastru din istoria astronauticii este provocat aici de computerul Ciberdav, care interpretează după un algoritm personal ordinul unui cosmonaut şi distruge mai multe astronave.

6. Androizi

Deosebirea cea mai importantă dintre *androizi* şi *roboţi* este o deosebire fizică. Androidul este un organism biologic, produs de om pe altă cale decît prin procreaţie, robotul este o maşină electronică, preponderent metalică, aparţinînd altui „regn". De aceea, cu toate că iniţial personajele lui Karel Čapek din *R.U.R.* fuseseră denumite roboţi, ele trebuiesc considerate, prin definiţie, androizi.

Invers, andreida lui Villiers de l'Isle-Adam, frumoasa Evă viitoare, este în realitate un robot complicat, cu propulsie electrică.

Obsesia creaţiei artificiale, prin transmutaţia elementelor organice, în afara corpului uman, au avut-o alchimiştii. În *De generatione rerum naturalium*, Paracelsus indică două posibilităţi de producere a tuturor lucrurilor din natură : pe cale firească şi prin artă, adică prin alchimie.

După Paracelsus, începutul oricărui proces de geneză îl reprezintă *putrefacţia*, în urma căreia elementele organice sînt *transmutate*, putîndu-şi schimba forma, culoarea, mirosul şi chiar calitatea. Astfel, dacă se introduce într-un dovleac sperma unui bărbat şi se lasă să putrezească timp de 40 de zile, la sfîrşitul intervalului va lua naştere un corp transparent care, pentru a se transforma într-un *homuncul*, trebuie hrănit cu sînge uman timp de 40 de săptămîni.

În *Introducerea* la ediţia din 1831 a romanului *Frankenstein*, Mary Wollstonecraft Shelley citează o experienţă asemănătoare, efectuată de profesorul Erasmus Darwin, în secolul XVIII :

> „Erasmus Darwin ar fi ţinut într-un borcan de sticlă o bucăţică de fidea pînă cînd, în urma cine ştie cărui proces extraordinar, ea ar fi început să se mişte singură. Nu astfel, desigur, se va ajunge la producerea vieţii. Şi totuşi, poate că n-ar fi imposibilă reanimarea unui cadavru ; galvanismul a adus dovezi în acest sens ; poate că părţile alcătuitoare ale unei fiinţe ar putea fi confecţionate, puse laolaltă şi înzestrate cu căldură vitală."

O specie şi mai ciudată de om artificial este *alraunul* (în sens restrîns, rădăcina de mătrăgună), născut *aut sperma in terram effundit*, adică din sperma (sau urina) pe care un condamnat la moarte o lasă sub spînzurătoare.

Un homuncul aparent este *Die Päpstin Johanna*, a lui Achim von Arnim, un altul apare la Goethe, în *Faust*, în fine, despre un alraun (*Galgenmännlein*) vorbeşte Hanns Heinz Ewers în romanul său *Alraune* (1911).

Este evident că *alraunul* şi *homunculii* reprezintă, dacă nu izvorul literar direct, atunci sugestia biologică a *oamenilor exogeni* din literatura S.F.

În romanul lui Aldous Huxley, O *mîndră lume nouă* (1932), este descris un întreg *centru de fertilizare*, adică de preparare în regim industrial a copiilor exogeni, după metoda Bokanowsky.

Un exogen este şi Danny, din romanul lui Poul Anderson, *Orbit Unlimited* (1963), care relatează povestea unui copil produs prin combinarea seminţelor + şi —, în afara organismului matern, pe planeta *Rustum*, pentru a contribui la dezvoltarea accelerată a rasei umane.

Deosebirea originară dintre oameni şi androizi creează un context literar de ameninţare difuză, o tensiune echivalentă cu premiza unui conflict. Suspectă este şi obedienţa iniţială a androizilor, umilitatea lor cvasigeneralã, de la care ne temem că se va produce, la un moment dat, o derogare.

Androizii lui Clifford D. Simak au tatuat pe frunte un număr şi în relaţiile cu oamenii vorbesc cu „sir". La fel, androizii lui Vladimir Colin, din *Babel* (1978) sînt obligaţi să utilizeze formele de politeţă şi pluralul, în timp ce oamenii li se adresează la singular. Androizii lui Gérard Klein, din *Seniorii războiului*, pot fi identificaţi după un mic detaliu anatomic, absenţa ombilicului.

De fapt, intriga din literatura cu androizi se întemeiază, de cele mai multe ori, pe ideea inegalităţii şi a discriminării biologice.

În *Isprava androidului mut* (1965), de Gh. Săsărman, androidul-chirurg T.C.M.-7 se simte discriminat, în momentul în care i se extrage, pentru a fi revizuit, centrul de redare sonoră, şi încearcă să se elibereze de complexul de care suferă ca organism artificial, procurîndu-şi un creier uman.

La Clifford D. Simak, Asher Sutton, din *Time and Again* (1951), primeşte în anul 7970 misiunea de a stabili dacă o anumită planetă din sistemul stelar Cygni poate fi colonizată de pămînteni. După o absenţă de 20 de ani, Sutton se întoarce acasă şi declară că ar fi descoperit „abstracţiunile simbiotice", care nu sînt altceva

decît soarta omului. Inspirat de această descoperire, el intenționează să scrie o carte care ar urma să schimbe destinele omenirii, în măsura în care va susține, între altele, ideea egalității dintre oameni, androizi și roboți. Dar Asher Sutton află de existența acestei cărți înainte de a o scrie, pentru că trei partide din viitor își trimit reprezentanții în trecut, pentru a determina în folosul lor o modificare a ideilor din viitoarea carte. Primul partid urmărește ca autorul să fie omorît, înainte de a-și concepe opera, al doilea partid, al revizioniștilor, dorește să obțină de la autor dreptul de a publica o ediție amendată, în fine, adroizii îl protejează pe Sutton, luptînd împotriva primelor două partide.

Asemănătoare cu androizii sînt *proiecțiile psihice* sau dublurile, care reinterpretează cu argumente S.F. ideea mai veche de *Doppelgänger*, din literatura romanticilor.

În *Solaris* (1961), Stanislaw Lem denumește aceste proiecții „corpuri F" (F de la „fantomă"), pentru Vladimir Colin, în *Babel*, ele sînt *simulacre*.

După Stanislaw Lem, corpurile F „nu sînt nici persoane și nici cópii ale anumitor persoane, ci doar proiecții materializate a ceea ce conține creierul nostru privitor la persoana respectivă." Ele sînt extrase de planeta Solaris din subconștientul unor pămînteni, și stabilizate în cîmpul ei de forță, sub forma unor structuri neutrinice. Ca și obsesiile sau complexele psihice ale personajelor din roman, corpurile F sînt indestructibile. Dacă cineva încearcă totuși să le distrugă, atunci ele regenerează într-un ritm extraordinar. Ca simulacre umane, corpurile F nu exhală mirosuri, rezistă la temperaturi foarte scăzute, sînt imune la orice substanță chimică li se administrează, nu mănîncă, nu dorm, și ceea ce face din existența lor o prezență terifiantă, nu pot fi despărțite de persoana din care provin. Mai mult, avînd o structură neutrinică, ele sînt înzestrate cu o forță uriașă, care face inutilă orice împotrivire. În clipa în care unul dintre pămînteni încearcă să se îndepărteze fizic de obsesia sa, o fată de 19 ani, moartă în împrejurări dramatice, aceasta smulge o ușă metalică din țîțîni și se reîntoarce tandră la cel care o alungase. Și mai straniu este faptul că aceste corpuri nu au conștiința existenței lor reluate. Scoase din subconștientul cercetătorilor de pe Solaris, ele sînt niște personaje autentice, contrariate de situația în care se regăsesc.

Dacă prin polemica teoretică și prin refuzul principal al literaturii cu roboți Stanislaw Lem săvîrșea, ca orice polemist,

o exagerare, prin *Solaris* el ne oferă o rezolvare exemplară a problemei stereotipiei de motive, de teme sau de personaje din literatura S.F. În romanul său, planeta Solaris a devenit un loc simbolic al judecății într-o instanță supremă, iar androizii, o alegorie terifiantă a imaginilor apăsătoare și a complexelor care ne urmăresc toată viața și de care încercăm zadarnic să scăpăm.

7. Mutanți

Ideea mutației biologice, înțeleasă ca transmitere greșită a eredității sau ca modificare a materialului din genofond, a fost împrumutată de literatura S.F. de la întemeietorul geneticii, Johann Gregor Mendel (1822—1884), autorul unor *Versuche über Pflanzenhybriden* (1865) și de la botanistul olandez Hugo de Vries (1848—1935), care a expus-o pe larg în *Die Mutationstheorie* (2 vol. 1901—1903).

Mutantul din literatura S.F. este o ființă umană care prezintă elemente morfologice, fiziologice sau psihice noi, dobîndite în urma unei modificări dirijate sau întîmplătoare a materialului ereditar.

Prin extensie, conceptul poate fi întrebuințat și în legătură cu plantele sau animalele, dacă în producerea lor a fost respectată condiția din definiție (*trifizii* lui John Wyndham, *muștele* lui Jacques Spitz, *cîinii* lui Clifford D. Simak).

Definiția de mai sus, restrictivă numai în aparență, face posibilă identificarea personajului înțeles astfel, într-un grup eterogen, greu de analizat la prima vedere.

Prima categorie față de care trebuie operată o delimitare este aceea a indivizilor înzestrați cu aptitudini excepționale, dobîndite altfel decît prin reformularea programului genetic : *omul invizibil* al lui Wells, Ichtyandro, din *Omul amfibie* (1928), de A. Beleaev, căruia profesorul Salvador îi transplantează branhii de rechin, pornind de la premisa că „omul nu este perfect", *omul trucat* (prevăzut cu ochi electroscopici) sau *omul cu trup inconsistent*, din nuvelele lui Maurice Renard.

Greșită este și încercarea de a face din mutant, printr-o extindere care generează confuzie, un precursor al umanității

de mîine. Fiind *abatere de la regulă* sau *excepţie*, mutantul se deosebeşte de *homo futurus*, care nu este un personaj de contrast, ci cazul normal al viitorului. În timp ce mutantul trăieşte ca individ sau ca grup minimal, cu funcţie de *outsider*, *homo futurus* sugerează specia. Primul este rezultatul unei evoluţii care şochează şi stîrneşte împotrivirea, celălalt se naşte prin acumulare de amănunte, adică printr-o evoluţie lentă, în firea lucrurilor.

Mai greu de determinat pare a fi diferenţa dintre *superman* şi *mutant*. Ambele personaje pot fi înzestrate cu una sau mai multe calităţi *psi*, pot mişca obiectele de la distanţă, pot trăi foarte mult, frizînd chiar imortalitatea. Dar în timp ce *supraomul* joacă aproape întotdeauna rolul salvatorului omenirii, *mutantul* este un individ aflat în minoritate şi discriminat, ca geniile solitare din poezia romanticilor.

Mai mult, mutanţii sînt personaje „cu semne", la fel ca eroii romantici, şi mulţimea trăsăturilor care semnalizau acolo excepţia (sensibilitatea excesivă, paloarea şi în cele din urmă boala) se exprimă în cazul lor printr-un şir de accente fiziologice particulare. La Isaac Asimov, în *Foundation and Empire* (1952), mutantul, *The Mule*, are părul roşu ca focul, mutanţii lui Lewis Padgett, din *Mutant* (1953), se numesc, datorită calviţiei, *baldies* („bald heads"), în fine, Clane, singurul om de ştiinţă al Imperiului Linn, din romanul lui A. E. van Vogt, *The Wizard of Linn* (1962), este un mutant care îşi ascunde diformităţile sub o robă de preot.

Dar mai mult decît semnele exterioare, esenţiale în structura mutanţilor sînt aptitudinile paranormale sau *psi*, percepţia extrasenzorială (P.E.S.), telekineza, capacitatea de a trece cu dezinvoltură dintr-un mediu de viaţă într-altul, longevitatea etc.

Mutanţii din *The Silkie* (1969), de A. E. van Vogt, trăiesc aproximativ 1000 de ani, pot parcurge un ciclu metamorfic format din trei faze (faza terestră, faza acvatică şi faza cosmică), dispun de rezerve de energie cerebrală pe care le pot utiliza ca armă de atac sau ca ecran impenetrabil de protecţie. În locul celor cinci simţuri obişnuite, ei pot recepţiona 184 de impresii senzitive diferite, între care temperatura exactă a unui corp străin, mirosul sau secreţiile pielii.

Pianistul Richard Kongrosian, din *The Simulacra* (1964), de Philip K. Dick, este un artist *psi*, capabil să interpreteze

la pian orice partitură, fără să atingă claviatura instrumentului.

La baza tuturor acestor artificii, care fac din mutant una dintre cele mai extravagante figuri de reprezentare ale literaturii S.F., se află cel puţin două motivaţii : preeminenţa, în anumite circumstanţe, a cunoaşterii intuitive asupra celei raţionale (încrederea în parapsihologie) [1] şi presiunea exercitată asupra genului de mentalitatea unei anumite categorii de cititori, care se regăsesc în proiecţiile infantile ale literaturii de consum. De cele mai multe ori, aptitudinile para-normale, care lasă impresia de imagine a omului nou, sînt în realitate elemente de compensaţie din grupul dorinţelor numite de Freud „infantile Allmachtsphantasien" [2]. De aceea, mutantul este semnificativ ca personaj numai în măsura în care este capabil să sugereze, dincolo de mulţimea trăsăturilor pitoreşti, o valoare de reprezentare umană.

Din seria autorilor care au scris despre mutanţi (J. D. Beresford, *The Hampdenshire Wonder*, 1911 ; Howard Phillips Lovecraft, *The Outsider*, 1926 ; Olaf Stapledon, *Odd John*, *A Story Between Jest and Earnest*, 1935 ; Jacques Spitz, *La guerre des mouches*, 1938 ; Theodore Sturgeon, *The Dreaming Jewels*, 1950), A. E. van Vogt oferă, prin *Slan* (1946), un exemplu de referinţă.

> Termenul de *slan*, care a devenit în cadrul *fandomului* şi al literaturii de specialitate, echivalentul noţiunii de *Einzelgänger* excepţional dotat, este derivat, în romanul lui van Vogt, de la numele biologului Samuel Lann (S. Lann), despre care se crede că şi-ar fi expus soţia unei anumite doze de radiaţii, înainte de naştere. În realitate, slanii descoperiţi de biolog la 1 iunie 2071 sînt rezultatul unei mutaţii spontane. Ei au înfăţişare umană, dar sînt înzestraţi cu două inimi şi cu două antene aurii, care joacă rolul unor organe de emisie/recepţie telepatică. La vîrsta de 9 ani, un slan este tot atît de inteligent ca şi un copil de 15 ani, iar la maturitate, raportul este de 200 : 1 în favoarea mutanţilor. Rezistenţa şi forţa lor fizică este ieşită din comun, se pot căţăra pe o suprafaţă verticală, pot sări de la mari înălţimi, aleargă cu viteze mult mai mari decît cele normale, trăiesc mai mult decît un om obişnuit şi sînt autorii unor remarcabile invenţii pe care le ţin ascunse în peşteri secrete.

---

[1] v. Jacques van Herp, op. cit., p. 323.

[2] v. şi Jürgen vom Scheidt, *Descensus ad inferos. Tiefenpsychologische Aspekte der Science Fiction*, în Eike Barmeyer (editor), op. cit., p. 159.

De teama tuturor acestor aptitudini neobişnuite, oamenii îi urmăresc şi îi extermină, iar pentru a-şi uşura sarcina, răspîndesc pe seama lor zvonul că ar fura copii, pentru a-i transforma în monştri. În realitate, slanii sînt fiinţe paşnice, care detestă violenţa şi care atunci cînd sînt capturate preferă să fie ucise, decît să riposteze printr-un comportament similar.

Roman al represiunii sistematice şi al persecuţiei exercitate de o umanitate care şi-a pierdut discernămîntul, *Slan* ilustrează condiţia generală a mutantului, ca personaj. În comparaţie cu *supra-omul*, care este o figură de repetiţie, cu destin eroic, şi care poate face obiectul unor romane ciclice sau seriale, *mutantul* are, dimpotrivă, un destin dramatic şi singular. El este de cele mai multe ori exterminat ca individ sau constrîns să se refugieze la marginea societăţii, în locuri ascunse, pe o insulă sau pur şi simplu în *ghetou*, pentru ca în cele din urmă să capituleze.

Prin romanul lui A. E. van Vogt, care aminteşte pe calea ficţiunii de epocile pogromurilor şi de practica exterminării populaţiilor aflate în inferioritate numerică, personajul mutantului capătă adîncime tematică, sugerînd ideea de protest împotriva persecuţiei oricăror minorităţi, ca şi împotriva unei forme mai rafinate de discriminare, cu consecinţe îndepărtate şi adesea imprevizibile, discriminarea elitelor de către o majoritate.

8. Extratereştri

Înainte de a deveni o preocupare a literaturii S.F. chestiunea *pluralităţii lumilor* a fost o problemă de logică şi de teologie, comparabilă cu marile dispute ale scolasticii sau cu angelologia Evului mediu.

În cartea a II-a (cap. 12) din *De docta ignorantia* (1440), de Nikolaus von Kues (Cusanus), existenţa fiinţelor în Soare şi pe celelalte stele este motivată cu argumente teologice (Dumnezeu le-a creat pentru ca universul să nu fie gol şi Pămîntul să nu fie singur), iar însuşirile acestor fiinţe sînt deduse din caracterul specific al diferitelor corpuri cereşti.

Astfel, pe Soare trăiesc fiinţe mai clare şi mai luminate, pe Lună ele sînt mai lunare, iar pe Pămînt, mai grosolane şi materiale.

Giordano Bruno reia problema în *De l'infinito, universo e mondi* (1584), iar nepotul lui Corneille, Bernard Le Bovier de Fontenelle, o rezolvă în *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686), printr-o spirituală naraţiune silogistică :

„Să presupunem că n-au existat niciodată nici un fel de schimburi între Paris şi Saint-Denis şi că un burghez din Paris, care nu şi-a părăsit niciodată oraşul, se află în turnurile de la Notre-Dame şi vede Saint-Denisul de departe. Întrebat fiind dacă crede că Saint-Denisul e locuit, ca şi Parisul, el va răspunde prompt că nu căci, va zice el, îi văd pe locuitorii Parisului, dar pe cei din Saint-Denis nu-i văd deloc, şi nici nu s-a auzit vreodată vorbindu-se de ei. Se va găsi cineva care îi va demonstra că, în realitate, cînd eşti în turnurile de la Notre-Dame, nu-i vezi pe locuitorii din Saint-Denis, dar că depărtarea este una din cauze ; că tot ceea ce se poate vedea din Saint-Denis seamănă mult cu Parisul ; că Saint-Denis are clopotniţe, case, ziduri şi că, semănînd cu Parisul, ar putea să fie şi locuit. Toate acestea nu vor avea nici un efect asupra burghezului nostru ; el se va încăpăţîna să susţină în continuare că Saint-Denisul nu este locuit, pentru că el nu vede pe nimeni. Saint-Denisul nostru este Luna, şi fiecare dintre noi este acel burghez din Paris, care nu şi-a părăsit niciodată oraşul."

Şi Christian Huygens vorbeşte în *Cosmotheores sive de terris coelestibus earumque ornatu conjecturae* (1698) despre forma, mărimea şi înfăţişarea diferiţilor locuitori ai sistemului nostru planetar. După Huygens, pentru a fi considerate fiinţe superioare, comparabile cu omul, făpturile extraterestre trebuie să îndeplinească următoarele cinci condiţiuni :

1. Să stăpînească geometria, aritmetica şi scrisul
2. Să aibă mîini, pentru a prelucra obiecte
3. Să aibă picioare, pentru a se deplasa
4. Să aibă locuinţe care să le apere de intemperii
5. Să se deplaseze vertical, aşa încît să poată întrebuinţa liber mîinile.

În partea a III-a din *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels* (1755), „care cuprinde încercarea unei comparaţii între locuitorii diferitelor planete, întemeiată pe analogiile naturii", Immanuel Kant susţine că „majoritatea

planetelor sînt cu siguranţă locuite, iar cele care nu sînt, vor fi cîndva." Şi Kant ia ca termen de referinţă omul şi se întemeiază în speculaţiile sale pe distanţa corpurilor cereşti faţă de Soare. Potrivit acestui ultim criteriu, pe „scara fiinţelor", pămîntenii şi marţienii reprezintă, în comparaţie cu extremele sistemului nostru planetar, un stadiu mijlociu, atît în ce priveşte constituţia morală cît şi cea fizică. Creaturile de pe Jupiter şi de pe Saturn sînt desăvîrşite, cele de pe Venus şi Mercur sînt cu mult sub nivelul pămîntenilor. Pe planetele din apropierea Soarelui, un groenlandez sau un hotentot ar valora cît Newton, dar (cu un exemplu scos din Pope), dacă Newton ar trăi pe Jupiter sau pe Saturn, locuitorii acelor planete l-ar privi ca pe o maimuţă. Aptitudinile locuitorilor sistemului nostru solar mai depind la Kant şi de viteza de rotaţie a unei planete în jurul axei sale. Astfel, întrucît pe Jupiter se trece de la noapte la zi în decurs de 10 ore, rezultă de aici că în 5 ore, pe timpul zilei, desăvîrşitele creaturi jupiteriene realizează ceea ce un pămîntean este capabil să producă în 12 ore. Deoarece perioada de rotaţie a planetei Saturn pare a fi şi mai scurtă, saturnienii trebuie să posede calităţi şi mai neobişnuite.

În concluzie, legea determinării aspectului şi caracteristicilor fiinţelor extraterestre, pe baza analogiilor naturii, este formulată de Kant astfel :

> „...desăvîrşirea lumii spirituale, ca şi a celei materiale, pe planetele de la Mercur pînă la Saturn, sau poate şi dincolo de el (în măsura în care există şi alte planete), creşte şi progresează în relaţie directă cu proporţia distanţelor faţă de Soare."

Avînd un obiect prezumat, exprimînd o temere sau o speranţă pe termen lung şi sprijinindu-se aproape în exclusivitate pe jocul speculativ al inteligenţei şi pe analogie, discuţia despre pluralitatea lumilor şi înfăţişarea locuitorilor de pe celelalte corpuri cereşti reprezintă o teorie cu aspect narativ, care se menţine pe graniţa dintre literatură şi ştiinţă. Nu este de aceea nici o surpriză să constatăm că aproape toate argumentele ei au pătruns în literatura S.F.

O demonstraţie amplă în legătură cu natura şi formele de viaţă extraterestre poate fi întîlnită în *Corăbii astrale*

(1947), de I. A. Efremov, care deduce unitatea universului de viaţă din unitatea universului material :

„Structura fiinţelor vii nu este întîmplătoare. În primul rînd, unitatea materiei din Univers este dovedită : există pretutindeni nouăzeci şi două de elemente, cum de altfel există şi pe Pămîntul nostru. S-a dovedit, de asemenea, caracterul comun al legilor chimice şi fizice în toate adîncimile spaţiului cosmic. Şi dacă este aşa, atunci [...] materia vie, care e constituită din cele mai complicate molecule, trebuie să aibă la bază carbonul, elementul capabil de a forma combinaţiile cele mai complexe."

După teoreticienii din *Corăbii astrale*, pentru apariţia vieţii în forme superior organizate trebuiesc îndeplinite cinci condiţiuni :

1. „Schema generală a vieţii animale, bazată pe molecula de albumină şi energia oxigenului, trebuie să fie unică în univers."
2. Limitele de temperatură la care se poate dezvolta viaţa sînt „acelea între care se menţine starea lichidă."
3. „Pentru apariţia şi pentru complicarea treptat crescîndă a vieţii se cere o îndelungată dezvoltare evolutivă, istorică. Prin urmare, condiţiile necesare vieţii trebuie să fie constante, să dureze în timp, în limite minime de temperatură, presiune, radiaţii şi tot ce înţelegem prin condiţii fizice pe suprafaţa Pămîntului."
4. Gîndirea „se poate naşte numai într-un organism foarte complex, cu o înaltă energetică, un organism care este, într-o măsură anumită, independent de mediul înconjurător."
5. „Planeta cea mai favorabilă vieţii, în orice sistem planetar, trebuie să fie asemănătoare Pămîntului nostru."

În momentul în care toate aceste legi şi premize sînt îndeplinite, procesul evolutiv, care va conduce, în cele din urmă, la apariţia unor fiinţe cugetătoare, urmează să se desfăşoare potrivit unei strategii unice :

„Mai întîi este nevoie ca organele simţurilor să fie bine dezvoltate şi, mai ales, văzul biocular stereoscopic, capabil să cuprindă spaţiul, să reţină exact obiectele ce se află într-însul, să formeze o reprezentare exactă a formelor şi a felului în care sînt ele dispuse. [...] în ceea ce priveşte capul, această parte a corpului, purtătoare a organelor simţurilor, el trebuie să se afle în partea din faţă, venind în primul rînd în contact cu lumea înconjurătoare ; la rîndul lor, organele simţurilor trebuie să se afle la o cît mai mare apropiere

de creier, pentru o mai grabnică transmitere a excitaţiilor. În plus, fiinţa cugetătoare trebuie să se poată deplasa cu uşurinţă, să aibă membrele complexe, capabile să muncească, pentru că numai prin activitate, prin obişnuinţa muncii se dezvoltă puterea de înţelegere a lumii înconjurătoare şi animalul se transformă în om. Pe lîngă aceasta, dimensiunile unei fiinţe cugetătoare nu pot fi reduse, pentru că într-un organism mic nu există condiţiile necesare pentru dezvoltarea unui creier puternic şi nici rezervele necesare de energie. Afară de asta, existenţa unui animal mic este foarte mult influenţată de cele mai neînsemnate accidente de pe suprafaţa planetelor ; vîntul, ploaia şi alte intemperii sînt, pentru o astfel de fiinţă, calamităţi catastrofale. Iar pentru a înţelege lumea, este nevoie să fii, într-o oarecare măsură, independent de forţele naturii. De aceea, animalul cugetător trebuie să aibă mobilitate, dimensiuni şi puteri suficient de mari, adică să aibă un schelet asemănător animalelor noastre vertebrate. Dar acest animal nu poate să fie nici prea mare, căci atunci s-ar stingheri condiţiile optime ale stabilităţii şi ale proporţiilor organismului necesare pentru a purta acea uriaşă încărcătură suplimentară, care este creierul.

[...] Pe scurt, animalul cugetător trebuie să fie vertebrat, să aibă o cutie craniană şi să aibă cam aceeaşi statură ca noi. Toate aceste trăsături ale omului nu sînt întîmplătoare. Creierul poate să se dezvolte numai atunci cînd craniul nu constituie o armă de apărare, cînd el nu este îngreunat de coarne, de colţi, de maxilare mari ; cînd nu scurmă pămîntul şi nu apucă prada. Toate acestea sînt posibilie numai dacă natura oferă suficientă hrană vegetală consistentă ; aşa, de pildă, pentru omul nostru, un mare rol l-a jucat apariţia fructelor. Aceasta i-a scutit organismul de a continua să se hrănească cu ierburile la care erau condamnate animalele ierbivore şi l-a ferit şi de soarta animalelor răpitoare, aflate veşnic în goană după hrană vie. Animalul de pradă, deşi se hrăneşte cu carne, cunoaşte totuşi un mare neajuns : el trebuie să posede arme de atac şi de ucidere, ceea ce împiedică dezvoltarea creierului său. Cînd animalul are fructe la îndemînă, maxilarele lui pot fi mai puţin puternice, iar acest lucru îi dă posibilitatea să-şi dezvolte o enormă cutie craniană, în detrimentul botului. Aici ar mai fi multe de adăugat despre felul cum trebuie să fie membrele, dar cred că e limpede : libertatea mişcărilor şi posibilitatea de a mînui unelte, de a le fabrica, de a le utiliza, sînt elemente esenţiale. Omul nu există şi nu poate exista fără unealtă. De aici reiese ultimul considerent ; menirea membrelor trebuie să fie diferită : unele trebuie să îndeplinească funcţia de deplasare, şi acestea sînt picioarele ; altele, mîinile, trebuie să servească la apucat, avînd mişcări variate şi complexe. Toate acestea sînt legate de o condiţie importantă şi anume : craniul trebuie să se afle la o anumită înălţime de pămînt, căci altfel facultatea de percepere a lumii înconjurătoare se va diminua.

> Concluzia : înfăţişarea omului, chipul său de animal cugetător nu sînt întîmplătoare, ci corespund în cel mai înalt grad unui organism care posedă un uriaş creier cugetător. [...] De aceea, orice altă fiinţă cugetătoare trebuie să posede multe din caracteristicile structurii omeneşti, mai cu seamă ale craniului său."

După cum se vede, modelul xenobiologic propus de Efremov este geo- şi antropocentrist. Comod sub raportul demersului logic, uşor de corectat printr-o contra-argumentaţie de natură ştiinţifică [1], el beneficiază de avantajul unei anumite disponibilităţi literare, favorizînd pătrunderea în S.F. a unor combinaţii din epica „normală". Teoretic, s-ar putea susţine că aproape toate relaţiile inter-umane din literatura obişnuită devin accesibile unui astfel de S.F., şi atunci Saltner, din romanul lui Kurd Lasswitz, *Auf zwei Planeten*, se poate îndrăgosti de marţiana La, Joan Shirning, din *Stowaway to Mars* (John Wyndham), de marţianul Vaygan, şi inginerul Mstislav Sergheevici Los, din romanul marţian al lui A. N. Tolstoi, de Aelita.

Cariera literară a extratereştrilor antropomorfi, în varianta *seleniţilor* şi a *marţienilor*, este veche şi prodigioasă, atingînd un moment de paroxism la sfîrşitul secolului XIX şi începutul secolului XX.

Humanoizii din afara sistemului nostru solar pătrund în literatură cu ajutorul lui Voltaire, care descrie în *Micromegas* (1752) un locuitor din Sirius, venit în vizită pe Pămînt.

---

[1] Iată concluziile la care ajunge un biolog, în legătură cu morfologia fiinţelor extraterestre : „Aş dori să se înţeleagă că procesul de adaptare stă la baza evoluţiei, care nu este o linie dreaptă de la protozoar la om, ci reprezintă aşa de multe schimbări adaptative, pe care în bună parte paleontologia ni le poate arăta, încît fiecare schimbare a fost provocată de anumite cauze complexe, fizico-chimice şi biologice. Pînă să se ajungă la om, au fost aşa de multe astfel de schimbări încît nici matematic nu le putem determina. Din acest motiv procesul de evoluţie care a dus la om nu se mai poate repeta niciunde în cosmos. Sigur că pot exista forme de mişcare a materiei pe o treaptă de viaţă, dar aceasta este de alt tip decît omul. Toţi cei care visează să întîlnească «oameni» aidoma nouă se înşeală, din cauza imposibilităţii absolute de a se repeta toate schimbările adaptative în cursul celor 3 miliarde de ani, care au dus de la prima celulă la omul de azi." (Eugen A. Pora, *Am întîlnit animale cu obiceiuri curioase*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978, p. 276).

Cel de-al doilea model, heteromorf, ilustrat de H. G. Wells (*Războiul lumilor*) şi J.-H. Rosny Aîné (*Xipehuzii*, *Navigatorii infinitului*), se exprimă printr-o varietate de exemple care se înmulţesc pe măsură ce scade importanţa argumentaţiei „ştiinţifice". Logica formală şi speculaţia exobiologică fac loc componentei ludice a oricărei ficţiuni şi, din acest moment, registrul personajului capătă o lărgime care face aproape imposibil orice rezumat.

De cele mai multe ori, scriitorii recurg la montajul de elemente anatomice cunoscute (ochi compuşi, tentacule, aripi, solzi, pene, ventuze etc.), într-un ansamblu inedit şi şocant. În cazul acesta, accentul cade la început pe descrierea morfologică, venind în întîmpinarea *curiozităţii*, care reprezintă un element de cunoaştere primar. Prin heteromorfism pătrund în literatura S.F. motivul *monstrului*, ca extraterestru B.E.M. (*bug eyed monster*) şi, împreună cu el, povestea de groază, frisonul fantastic, sadismul.

Ca fiinţă heteromorfă, extraterestrul poate fi moluscă, ansamblu de particule energetice, nor inteligent sau chiar planetă înzestrată cu raţiune. În *Children of the Lens* (1954), E. E. Smith sugerează un sistem de clasificare a extratereştrilor, din care citează cîteva exemple. Astfel, RTSL semnifică „fără aparat digestiv, se hrăneşte probabil din atmosferă, transformă energie pentru necesităţile proprii". Alte combinaţii de litere indică tipul de epidermă, numărul membrelor, respiraţia etc.

Indiferent de aspectul lor, decisivă în toate aceste cazuri rămîne relaţia de confruntare, contactul dintre extratereştri şi pămînteni, şi atunci interesul se deplasează de la morfologic la psihologie.

La Stanley G. Weinbaum, în *Odiseea marţiană* (1934), un pămîntean face cunoştinţă cu marţianul Tuil (care are un cioc flexibil de aproximativ 45 de centimetri, picioare prevăzute cu cîte patru degete, gît lung, cap minuscul şi un corp voluminos, în care se află adăpostit creierul), dar nu reuşeşte să stabilească un adevărat contact intelectiv cu el, deşi marţianul dă toate semnele unei înzestrări mentale superioare.

La rîndul ei, relaţia de contact, esenţială din punct de vedere epic, pentru literatura cu extratereştri, poate fi de două feluri : între indivizi şi între specii.

În primul caz avem de a face cu o naraţiune de tipul enigmei, cînd, în raport cu oamenii, extratereştrii sînt incomprehensibili pentru că nu ştim ce gîndesc, pentru că sînt prea mici, prea mari, pentru că au alt ritm de viaţă şi se exprimă ca organisme prea repede sau prea încet.

În povestirea O *întîlnire prin timp*, de Igor Rosohovatski, o expediţie descoperă într-un deşert două „statui" care, reexaminate după 5 ani se dovedesc a fi înzestrate cu viaţă. Un arheolog extrăsese din corpul unei statui un mic fragment pentru analize, şi în acest lung interval de timp bărbatul făcuse un pas şi femeia, de la care se luase proba, un gest de apărare.

Confuzia sporeşte cînd oamenii constată că au de a face cu făpturi al căror metabolism funcţionează pe bază de fluor (I. A. Efremov, *Cor Serpentis*, 1959), siliciu (Isaac Asimov, *The Talking Stone*, 1968) sau siliciu-fluor (A. E. van Vogt, *The War Against the Rull*, 1959).

Întîlnirea dintre specii, imprevizibilă ca eveniment real, preia toate alternativele de contact exprimate în istoria umanităţii, războiul, exterminarea civilizaţiilor, colonialismul sau, dimpotrivă, schimbul de valori şi coexistenţa.

Indiferent de categoria din care fac parte, extratereştrii, denumiţi generic şi *aliens*, sau mai sugestiv *ceilalţi* şi *ei*, sînt fiinţe de pe alte corpuri cereşti decît Pămîntul, înzestrate cu raţiune.

În introducerea antologiei sale din 1951, *The Science Fiction Bestiary*, Robert Silverberg explică apariţia extratereştrilor în literatură prin nevoia de a acoperi o lacună provocată de imposibilitatea de a mai crede astăzi în existenţa fiinţelor fantastice şi fabuloase de tipul celor descrise de *bestiariile* Evului mediu. Dar mai importantă decît nevoia de a potoli curiozitatea şi gustul pentru fantastic şi inedit este necesitatea de a da un răspuns speranţei sau spaimei omenirii de a (nu) fi singură în univers.

Firește, nefiind o problemă de viaţă imediată, ca nevoia de hrană sau de adăpost, chestiunea aceasta poate fi ignorată

de spiritele practice. Dar în ciuda caracterului probabilistic incert, gravitatea întrebării atîrnă de împrejurarea că, la fel ca în cazul tuturor evenimentelor esenţiale din istoria umanităţii — descoperirea focului, invenţia roţii, a prafului de puşcă sau a acului magnetic — rezolvarea ei nu ne-ar afecta ca indivizi, ci ca specie [2].

---

[2] În *Spuren ins All* (p. 53), Winfried Brukner (pentru care făpturile înspăimîntătoare cu care au luptat Hercule şi Odiseu, zeii, sfinxul, centaurii, diavolul, vrăjitoarele, piticii şi uriaşii, ar putea fi amintirea contactului cu fiinţe extraterestre) acordă acestui eveniment potenţial o semnificaţie apocaliptică, demnă de înregistrat ca problemă de gîndire: „O întîlnire în cosmos va distruge cu totul concepţia despre lume a omului. Ea îi va obliga pe teologi să se întrebe dacă păcatul originar este valabil numai pentru Pămînt sau pentru întregul Univers. Ea va mătura într-un colţişor neînsemnat tot ce ştim astăzi. O ştiinţă veche de milioane de ani se va ivi brusc în faţa noastră. Un soare străin, cu făpturi străine ne va face prizonieri. Cu imaginile şi cu fiinţele sale, cu dragostea şi cu ura, cu înţelepciunea şi cu trecutul acestora. Va trebui să ne chinuim cu sentimente absolut străine nouă, plini de teama de a nu le interpreta greşit. Va trebui să-i facem să înţeleagă pe străini propriul nostru mod primitiv de a gîndi. Şi va trebui să începem cu multă prudenţă să căutăm şi să găsim trăsături comune." Un raţionament asemănător fusese formulat de Lenin, într-o discuţie cu H. G. Wells: „Dacă umanitatea ajunge pe alte planete, va trebui să ne revedem toate supoziţiile filozofice, morale şi sociale." (cf. Darko Suvin, *Pour une poétique de la science-fiction*, p. 174).

X. OBIECTELE S. F.

În general, obiectele din literatura S.F. pot fi împărţite în trei clase :

1. *obiecte de transport*
2. *obiecte de distrugere*
3. *obiecte ajutătoare.*

Indiferent de categoria din care fac parte, toate aceste entităţi au preluat, pînă la un punct, funcţia *obiectelor năzdrăvane* din basm.

> „Eroul fabulos se află, ca şi eroul unui roman de aventuri în faţa unei probleme : de a învinge un duşman colosal, de a scăpa de o urmărire, de a se urca în aer sau a scoborî în mare. Atunci el recurge la mijloacele tehnice pe care i le oferă ingeniul popular şi care, dacă sînt de ordin fantastic, simbolizează totuşi un deziderat al umanităţii, rezolvat astăzi în multe cazuri pe cale ştiinţifică." [1]

În prima categorie intră maşinile „miraculoase" care fac legătura cu un mediu sau cu un univers nou, rachetele, aparatele de zbor în atmofseră, submarinele, maşinile-amfibie, aparatele de transport instantaneu într-un punct îndepărtat al spaţiului, în alt timp sau într-un univers paralel (cronomobilele, transmiţătoarele de materie) şi chiar automobilul.

Nautilus, *Albatrosul*, *Năluca*, *Maşina timpului*, *aerosfredelul* lui H. Stahl, automobilul lui Jommy Cross, din *Slan*, sînt astfel de obiecte de transport, înzestrate nu atît cu personalitate, cît cu o forţă de atracţie fascinantă, care trădează o funcţie simbolică şi o legătură sufletească cu personajele, de un tip special.

---

[1] G. Călinescu, *Estetica basmului*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1965, p. 166.

Ceea ce izbeşte în primul rînd la aceste aparate este etanşeitatea, „comportamentul“ matern, faptul că pe oricare din ele se află, pentru un anumit interval, o cantitate importantă de alimente, de aer şi de muniţii.

În chip ironic, René Barjavel demistifică o astfel de maşină în romanul *Le diable l'emporte*, descriind o limuzină de lux a industriei americane, prevăzută cu cauciucuri rezistente la infinit, motor auxiliar, combustibil comprimat, telefon, televizor, instalaţii pentru dormit, toaletă cu apă rece şi caldă, frigider, bucătărie, bibliotecă, dictafon, cartotecă, coş de gunoi, aparat pentru prăjit pîinea, preş de şters picioarele, presă de fructe, cuţit de desfăcut conservele, brichetă, cleşte pentru spart nucile, maşină de tăiat scobitori, pieptănaş pentru mustăţi, radar, scaun balansoar, izolaţie fonică şi trei locuri.

Oricît de perfecţionate ar fi aceste maşini, puterea lor de a rezista într-un alt mediu este limitată în timp şi, mai devreme sau mai tîrziu, omul trebuie să se întoarcă de unde a plecat, să revină, adică, la realitate. Submarinul din *20.000 de leghe sub mări* este totuşi un microcosmos perfect, o lume care se poate închide în lumea mai mare a planetei, încercînd să facă abstracţie de ea. Pe *Nautilus* se află o colecţie de artă compactă, o bibliotecă universală a capodoperelor, o uzină capabilă să furnizeze cantităţi nelimitate de energie şi, în rezumat, un microsistem al ştiinţelor şi al artelor, în centrul căruia se află căpitanul Nemo.

După cum se vede, obiectele din această categorie sînt capabile, toate, să asigure un grad înalt de protecţie, comportîndu-se ca o peliculă impenetrabilă, aşezată în jurul eroilor, cînd aceştia se află în alte medii naturale sau sociale decît cele pe care le considerăm fireşti. În momentele de spaimă sau de nelinişte, cînd caută instinctiv protecţia, copiii se retrag sub mese, în dulapuri şi, în general, în spaţiile închise şi mici. În romanul *Slan*, de A. E. van Vogt, Jommy Cross şi-a construit un automobil impenetrabil (înzestrat cu dezintegratoare atomice şi capabil să zboare sau să înainteze pe sub pămînt), în care se retrage ori de cîte ori se simte ameninţat.

Atracţia cititorilor de o anumită vîrstă sau dintr-o anumită categorie, spre obiectele de transport de acest tip, se poate deci explica printr-un demers sufletesc complicat, care devine primejdios pentru literatură în clipa în care traduce

prea apăsat instinctul firesc al retragerii în copilărie şi, în general, al regresiunii psihice.

Armele din clasa a doua a obiectelor ştiinţifico-fantastice abundă în *S.F.-ul marţial*, ilustrînd o deformaţie a fanteziei, de tip paranoic, şi apar cu o funcţie de avertizare în scenariile anticipative ale S.F.-ului grav (Jules Verne, *Cele cinci sute de milioane ale Begumei*, 1879 ; A. Robida, *La guerre au vingtième siècle*, 1883 şi *L'ingénieur Von Satanas*, 1919 ; H. G. Wells, *The War in the Air*, 1908).

În ambele cazuri, arsenalul obiectelor de distrugere atinge proporţii groteşti, atrăgînd atenţia asupra unei vocaţii din ce în ce mai rafinate a distrugerii, capabile să facă apel la cele mai neaşteptate variante, de la tunul gigantic din *Stahlstadt* (*Cele cinci sute de milioane ale Begumei*), cu o rază de acţiune de 40 de kilometri, la armele din clasa A.B.C. (atomice, bacteriologice, chimice) şi la hipnosondele, paralizatoarele, cravaşele neuralgice şi pistoalele dezintegratoare din S.F.-ul de consum.

În ciclul *Lensmen*, alături de sferele dezintegratoare (nega-sferele) şi proiectoarele energetice, combatanţii supralicitează utilizînd cîteva topoare de 15 kilograme greutate.

În *The Weapon Shops of Isher* (1951), A. E. van Vogt descrie un revolver controlat de gîndirea celui care îl posedă, şi care apare brusc în mînă, prin teletransport, atunci cînd este nevoie de el, iar în *The Wizard of Linn* (1962) o *armă fotografică*, în stare să identifice victima pentru care a fost programată, dintr-o mulţime de un milion de obiecte sau de indivizi.

Din cea de a treia categorie fac parte *obiectele ajutătoare*, indispensabile eroilor în contextele noi în care sînt implicaţi, mulţimea aparatelor minuscule, casnice şi de tehnică meşteşugărească, a maşinilor de comunicare şi de înregistrat sau, mai simplu, a *gadgeturilor*.

În *The End of Eternity* (1955), Isaac Asimov descrie un *magnetofon molecular* de 12 centimetri lungime, cu o capacitate de înregistrare de aproximativ 20 de miliarde de cuvinte, la fiecare suprafaţă energetică a trei molecule.

Tot un magnetofon este şi *Ampek-Fa 2*, din *The Simulacra* (1964), de Philip K. Dick, care a integrat o formă de viaţă ganymediană, insensibilă la durere şi cu excepţionale calităţi de receptor auditiv, într-un sistem electronic.

La Poul Anderson, în *The Corridors of Time* (1965), călătorii temporali utilizează *diaglossa*, o sferă transparentă care se introduce în ureche, se alimentează cu energie provenită din căldura corpului uman şi permite înţelegerea tuturor limbilor, din toate epocile istorice ale Pămîntului.

Mult mai complexe şi mai personale din punct de vedere literar sînt obiectele aparent ajutătoare, de tipul *ziarului*, al *televideofonului* sau al *televizorului total* din *Fahrenheit 451*, care reifică omul, silindu-l să trăiască într-o dependenţă din ce în ce mai accentuată faţă de lucruri. Aici obiectele ascund relaţii sociale, clase, partide politice sau indivizi hotărîţi să manipuleze conştiinţele pe o cale mai rafinată şi de aceea mai primejdioasă.

Charles D. Forrester, pompierul voluntar din *The Age of the Pussyfoot* (1970), de Frederik Pohl, moare într-un accident în anul 1962 şi este reanimat după 596 de ani, într-o lume a obiectelor acaparatoare :

> „— Bună dimineaţa, homo-Forrester, zise patul. E opt şi cincizeci şi aveţi o întîlnire la ora nouă şi şaptezeci şi cinci."

Semnul integrării lui Forrester în civilizaţia mileniului III este un obiect, un *joker* de forma unui mic baston, descris astfel într-un ghid al anului 2527 :

> „Dacă îţi poţi imagina o combinaţie de telefon, carnet de cecuri, ceas deşteptător, bar de buzunar, bibliotecă uzuală şi secretar particular, atunci vei avea imaginea unora dintre funcţiile pe care le va îndeplini jokerul.
> În principiu este vorba de un aparat de transmisie, care îţi face legătura cu centrala de computere a cartierului în care locuieşti..."

Cînd omul îşi pierde răbdarea dintr-un motiv oarecare, jokerul reacţionează prompt, obligîndu-l să inhaleze un calmant. Mai grav este faptul că orice decizie trebuie comunicată aparatului care, la rîndul său, prin insistenţa cu care repetă şi transmite mesaje, poate determina modificarea unei hotărîri.

În momentul în care se ruinează, Forrester este deposedat de acest joker, declasat şi silit să se retragă în subteranele interlope ale oraşului Shoggo.

Chiar şi atunci cînd nu mediază interese politice şi sociale, maşinile, aparatele, lucrurile fără viaţă, se pot substitui

treptat conştiinţei, încercînd să facă din om obiectul unui obiect.

În romanele tradiţionale, oamenii se pot falsifica sufleteşte datorită unei pasiuni care trece peste marginile firii, datorită dorinţei de putere sau de bogăţii. Vorbind despre obiectele din jurul nostru, din ce în ce mai „vii" şi mai numeroase, literatura S.F. atrage atenţia asupra unei probabilităţi de dezumanizare noi.

XI. S.F. ÎN ROMÂNIA

1. Începuturile

Tradiţia firească a oricărui S.F. trebuie căutată mai întîi în suma de elemente ştiinţifice şi tehnice capabile să împingă fantezia spre ipoteză şi, dacă se poate, spre ficţiune. Apariţia literaturii ştiinţifico-fantastice româneşti a fost precedată, ca peste tot, în Europa sau în Statele Unite, de pătrunderea acestor elemente în viaţa şi în preocupările unui public din ce în ce mai instruit şi mai curios, într-un moment de expansiune a ştiinţelor pozitive şi a şcolii. Trecînd în ziare şi în revistele de popularizare, informaţia de specialitate s-a laicizat, şi-a pierdut caracterul inaccesibil sau secret şi s-a transformat într-un element de viaţă, capabil să stimuleze fantezia şi să atragă atenţia literaturii. Toate ştirile tehnice, colportate de primele gazete româneşti, informaţiile despre baloane şi despre aparatele de zbor mai grele decît aerul, despre electricitate, submarine, automate şi mai ales cele cu caracter astronomic, despre pluralitatea lumilor şi sfîrşitul Pămîntului par a fi, prin caracterul lor insolit şi speculativ, mai degrabă produsul ficţiunii, decît al unei realităţi obişnuite.

Primele gazete româneşti în care apar astfel de ştiri sînt chiar *Curierul românesc* şi *Albina românească* de la Bucureşti şi Iaşi. În *Curierul*, Ion Heliade Rădulescu redactează mai multe note despre submarinul lui Villeroi sau despre automatele lui Maelzel, care l-au preocupat şi pe E. A. Poe, introducînd pentru prima dată la noi noţiuni care vor deveni mai tîrziu elemente de referinţă ale literaturii S.F.[1]:

---

[1] În nr. 54, 11 oct. 1829, p. 230, o notă despre un piroscaf din Liverpool; în nr. 98, 23 febr. 1830, p. 414, despre cîinele automat al lui sior Matz (sir Maelzel); *Varietăţi* (submarinul lui Villeroi, din Nantes),

„*Londra 25 septembrie.* Fratele mecanistului Curţii Vienii d. Moelţel a făcut la Boston o orhestră (adecă cum am zice un tacîm de muzicanţi) alcătuită din 24 de automaturi * care din preună împlinesc şi desăvîrşesc toată orhestra. Cu mirare vede cineva cum violonii (adecă cei care cîntă cu viori) îşi mişcă degitele asupra coardelor şi plimbă arcuşurile : negri automaţi cîntînd cu ţimbale, octavine şi triunghiuri (astea sînt organe) şcl. Aceste automaturi cîntă (mi-e frică să spui ce cîntă că iar să vor lega de mine că nu vorbesc rumâneşte, dar fie că mă va desvinovăţi cineva) cîntă uverturile de la Don Juan, de la Ifigenia şi de la Vestala. O soţietate de bogaţi americani i-a dat dlui Moelţel 300.000 de dolarsi pentru acest cap d-operă de mehanică. El însă cere 500.000 şi este de crezut că va lua această sumă.

---

* Automat să numeşte un om sau alt ceva de lemn care este alcătuit mehaniceşte încît să mişcă sau joacă sau face alt ceva singur numai prin puterea maşinii.“ [2]

O impresie extraordinară trebuie să fi produs înălţarea la Iaşi cu ocazia înscăunării domnitorului Mihail Sturza, a unui „glob aerostaticesc“, din care s-au împrăştiat apoi foi volante cu versurile lui Gheorghe Asachi, *Ziua de 26 Avgust 1834* [3].

Ştiri despre „baloane de aer“, „maşini cufundătoare“ şi „maşini de zburat“ apar şi în revista ieşeană *Icoana lumei* sau în *Foaie pentru minte inimă şi literatură* [4]. O maşină de zburat este descrisă pe larg şi prezentată printr-o ilustraţie în *Albina românească* din 1843 :

„Partea cea de căpitenie a maşinei se compune din o întindere, care se poate numi aripi, cu deosebire că ele sînt fără încheieturi, ţapine şi de sine nemişcătoare. Maşina are o lungime de 168 şi 33 palme lăţime ; ea este învălită cu pînză seau cu matasă. De-a curmezişul ei se află trăsura pentru maşina de vapor, pentru povoară şi pasajeri, care trăsură către aripi are analogia trupului pasărei. La sburat rădică oarece aripele în sus din partea cea

---

în nr. 64, 15 sept. 1832, pp. 243—244 ; *Înotător* (idem), în nr. 77, 30 oct. 1832, pp. 299—300. Două dintre aceste articole indică şi sursa de informaţie : „Gazeta ţărilor de jos“ şi „Gazeta rusească a Petersburului“.

[2] [I. Heliade Rădulescu], [Notă], în *Curierul românesc*, nr. 55, 15 oct. 1829, p. 237.

[3] v. *Albina românească*, nr. 76, 2 sept. 1834.

[4] În *Icoana lumei :* C.N., *Baloane aerostatice*, nr. 22, 1 iunie 1841 — nr. 23, 8 iunie 1841 ; *Fabricarea baloanelor de piele* şi umplerea lor cu „idrogen fabricat din acrime de pucioasă şi apă“, nr. 23, 8 iunie 1841 ; S.S.B., *Maşina cufundătoare*, nr. 26, 29 iunie 1841. În *Foaie pentru minte inimă şi literatură : Balonul de aer*, nr. 17, 27 april. 1841.

mai lungă ; la mijloc se află o coadă de 56 palme lungă, care spre cărmuirea sborului se poate sui şi coborî, sub aceasta se află o cîrmă verticală, carea povăţuieşte mişcarea orizontală. Deasupra trăsurei, curmeziş peste aripi, este o ţesătură verticală ce regulează ostilaţiile (lovirile) din coaste. Maşina de vapor mişcă două şiruri propelere (bastoane) în cîte şesă de fiecare laturi a cozei, care aceste regulează iuţimea sborului. Trăsura se aşază peste un plan înclinat (piezis) ce se înaintează cu aşa repegiune, încît pînă a nu luneca în gios, de aripi se poartă, şi omul cîrmuitoriu are în puterea sa de a o înălţa, de a o mişca de-a dreptul seau a o luneca înainte. Improtivirea aerului ce poartă maşina, împuţinează repegiunea ei, încît ea s-ar atinge de pămînt dacă maşina de vapor prin propelerile ei nu ar putea păstra iuţala sa ; iar de va sbura de pe o înălţime, atunci s-ar cruţa acea întîi osteneală. Prin acest prinţipiu se lămureşte cînd vedem paseri sburînd o mare întindere fără a mişca aripile lor, căci ele au cîştigat iuţala prin puterea împingătoare a aerului. Se întreabă numai de poate maşina de vapor să producă puterea trebuitoare pentru a birui toate împiedecările sburatului. D. Henson mult s-au ostenit de a afla o aşa maşină cu putere de 20 cai, în care mai ales figurează oarecare ţevi ce se expun cătră cursul aerului. Ea întrebuinţează numai 20 de galoane (160 ocă) apă. Greutatea trăsurei cu povoara şi pasajerii se suie la 1200 ocă, iar întinderea planului ce o poartă este la 5200 palme cvadrate, adică pe o palmă cvadrată 2/9 de ocă, care se apropie de analoghia multor paseri. D. Henson, în aplicaţia sa au ţintit luare-aminte asupra sborului paserilor. Maşina a căreia figură aici se alătureză, înfăţoşază vederea unei paseri urieşă seau a unui balauri de hîrtie. Nu se poate şti încă de va avea chiar nemerirea dorită, însă de agiuns este că aflătoriul au deschis un început interesant." [5]

Literatura începe să recurgă şi ea la datele ştiinţifice şi la invenţiile colportate de revistele vremii, maşinile tehnice şi industriale devin obiect al meditaţiei filozofice sau, mai simplu, al admiraţiei, ca şi temeritatea celor care le construiesc şi le manevrează. În *Portretul* (1847), I. Heliade Rădulescu face un foarte strîns şi competent elogiu al invenţiei lui Daguerre, despre care va vorbi mai tîrziu şi Macedonski :

---

[5] *Maşină de sburat*, în *Albina românească*, nr. 37, 13 mai 1843, pp. 147—148. În *Vîrsta de aur a anticipaţiei româneşti* (1969), p. 10, Ion Hobana semnalează articolul *Cercări făcute de om spre a zbura în aer cu aripi*, din *Almanahul de învăţătură şi petrecere* editat de M. Kogălniceanu în 1842. Despre o experienţă românească cu un aparat de zbor mai greu decît aerul v. şi Rudolf Suţu. *„Invenţia" Principelui Grigore Sturdza (1875)*, în *Iaşii de odinioară*, ed. Viaţa românească, Iaşi, 1928, vol. II, pp. 466—468.

„Ai cugetat vrodată, ai admirat în sine
Metalica oglindă a artei lui Daguerre ?
Pe ea ştii cum modelul s-assoarbe şi se ţine
Şi cum se-ntipăreşte printr-un arcan mister." [6]

În Culegere de poezii (1854), Asachi celebrează zborul aerostatic al „madamei Blanchard" şi *Vaporul pe Dunărea :*

„O fiară manină,
Cu aripi rotunde,
Despică spumele,
Luptînd cu unde.
[.....]
De cîndu-i Dunărea,
În Dacei ţară
Nu fu asemine
Măreaţă fiară.

Însă nu temere,
Nice peire
Fiara adusu-ni-au,
Ce mîntuire." [7]

Dinicu Golescu îşi mărturisise şi el uimirea în faţa vaporului „cu un meşteşug de foc" (*Însemnare a călătoriei mele făcută în anul 1824*), Ion Codru Drăguşanu vorbeşte, în *Peregrinul transilvan* (1865), despre minunile seclului nostru", locomoţiunea prin vapor şi telegrafia electrică, despre locomoţiunea pneumatică, „adecă pulsiunea prin atmosferă în cilindre deşertate de aer" şi mai ales despre faimosul „batel cu abur" utilizat pe Dunăre, în 1839, iar V. Alecsandri şi N. Rucăreanu introduc în literatura română *trenul*, în *Bărăganul* (1870) şi *Vînătorul Carpaţilor* (1873).

În a doua jumătate a secolului XIX, ştirile de gazetă, cu o valoare literară potenţială, interesante la început prin caracterul lor aproape narativ şi insolit, încep să sugereze o legătură mai explicită cu viaţa şi, ceea ce este mai important pentru posibilităţile literare ce decurg de aici, sînt încadrate

---

[6] *Portretul*, în I. Heliade Rădulescu, *Opere I*, ediţie critică de Vladimir Drimba, cu un studiu introductiv de Al. Piru, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1967, p. 262.

[7] *Vaporul pe Dunărea*, în Gheorghe Asachi, *Opere I*, ediţie critică şi prefaţă de N. A. Ursu, editura Minerva, Bucureşti, 1973, pp. 135—136.

într-o anticipaţie. Împresionat de amploarea invenţiilor pe care le popularizase el însuşi în *Curierul românesc* şi influenţat de ideile scoase din lucrarea lui Eugène Huzar, *L'arbre de la science* (1857) [8], Heliade Rădulescu dezvoltă în cîntul IV din *Anatolida* (*Arborul ştiinţei*, publicat în *Curs întreg de poezie generală*, II, 1870), ipoteza neliniştitoare a civilizaţiilor care se succed în cicluri întrerupte de excesele ştiinţei :

„Să punem ipoteza de ce-ar putea s-advie
D-acum în cîţiva seculi de-nvenţiuni, progrese.
Se-ntrarmă astăzi omul cu electricitatea,
Dispune după voia-i d-a aburilor forţă,
Şi toţi le recunoaştem foloasele immane.
Ci tot mai e progresul pe cît există încă
Şi mai există timpul.
Străbată-se uscatul de forţele de aburi,
Mulţească-se ca peştii pe mare piroscafe ;
Din popol la alt popol, de la un stat la altul,
Din urbă l-altă urbă şi din comună l-alta
Încingă-se pămîntul de căile ferate ;
Locomtive, fabrici mulţească-se-n tot locul ;
Consume-se cărbunii şi împle atmosfera
De gazuri, cînd natura ni-i dă-n stare compactă.
Să-şi imagine omul la ce grad ar ajunge
Progresul în doi seculi şi cei ce au să vie ;
Ci fără preştiinţă sau fără prevedere
Ce-ar fi cînd atmosfera deodată s-ar aprinde
În general incendiu şi cataclism de flăcări
Ar arde ş-ar reduce progresul în cenuşă ?“ [9]

Spre deosebire de Heliade, a cărui îngrijorare finală este de natură filozofică, satiricul N. T. Orăşanu ia lucrurile mai simplu, făcînd din ultimele noutăţi tehnice ale secolului un decor de operetă, care nu merită altceva decît ironia, ca toate exagerările demagogice sau programele parlamentare ale epocii :

„Mesajul mai spune
Ş-alte lucruri bune,
C-o s-avem curînd
Drumuri supt pămînt,

---

[8] v. I. Heliade Rădulescu, *Opere*, *Tomul I*, Ediţie critică, cu introducere, note şi variante de D. Popovici, Fundaţia pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1939, p. 591.

[9] *Anatolida sau Omul şi forţele*, în I. Heliade Rădulescu, *Opere I*, ed. Vladimir Drimba, loc. cit., pp. 296—297.

Ş-un alt drum de fer,
D-aici pîn' la cer,
Şi că-ndată vin,
Chiar de la Berlin,
Baloane umflate,
Pline de vînt toate,
Şi eftene tare,
De e lucru mare.
Cu aste baloane,
Plătite-n cupoane,
Vom putea a face
Spaţir cît ne-ar place,
La soare la lună,
Cînd e vreme bună,
Şi chiar pîn' la stele,
Şi la Dumnezele." [10]

O anticipaţie optimistă, sub forma unui articol tradus probabil dintr-o gazetă străină, apare la sfîrşitul secolului, în revista *Familia* :

„Că odată vom puté sbura, e neîndoios. Greutatea e pînă acuma că nu putem avé maşini destul de uşoare şi totodată fracţia neînsemnată de putere în adevăr întrebuinţată de la cărbune etc. Producînd electricitatea pe cale chimică din cărbune, vom puté realiza maşini de sburat mulţumitoare.
Agricultură prin ajutorul electricităţii se face cu folos în partea sudică a Statelor Unite şi nu e departe vremea cînd agricultorii îşi vor tăia lemnele, ara ogoarele, secera holdele, treiera recolta şi alege untul prin aceiaşi maşină ieftină electrică.
În casă vom face bucatele, vom lumina şi încălzi, vom purta căruţele şi velocipedele prin electricitate. Vom puté chiar să ne slugim la masă pentru aducerea bucatelor etc. tot de electricitate. Prin electricitate nu numai vom auzi de la orice depărtare, dar vom şi vedé. Vom puté deci din New York, stînd în fotoliu, să ascultăm şi să vedem o reprezentaţie teatrală, o dezbatere la Camera din Londra, Paris sau aiurea. Ba chiar, de ce n-am puté face pe surzi să auză şi pe orbi să vază lucrînd de-a dreptul asupra centrelor din coaja creierilor ?" [11]

Pe acest teren de informaţii din ce în ce mai impresionante şi mai acaparatoare se naşte, la mijlocul şi în cea de-a doua jumătate a secolului XIX, o literatură de meditaţii ştiinţifice şi filozofice, de pamflete pe tema sfîrşitului

[10] *Mesajul*, în N. T. Orăşanu, *Opere satirice*, f. ed., Bucureşti, 1875, p. 157.
[11] *Edison şi societatea viitoare*, în *Familia*, nr. 13, 30 martie 1897.

lumii şi chiar de anticipaţii în spiritul lui Louis-Sébastien Mercier. Din punct de vedere valoric, aceste texte reprezintă o preliteratură de dimensiuni modeste, plină de naivităţi şi de ştîngăcii. Din punct de vedere istoric însă, ele sînt prima formă de S.F. (*proto-S.F.*) din ţara noastră.

În această categorie intră *Scrisoarea unui abonat către o damă* (1839), de P. A., *Cerul stelit, Meditaţie* (1845), de Gheorghe Asachi, *Fiitoare jurnale în fiitorul secol* (1846) şi *Locuitorii pămîntului şi ai soarelui* (1847), de Nicolae Velia Tincu, *Testamentul Pămîntului în ajjunul de 13 Iuniu* (1857), de G. Chiţu, O *escursiune în infinit* (1878), nuvelă de Iosif Popescu, *Aripile prietenului meu* (1885), de C. Drăgulinescu, O *escursiune [în univers]* (1887), de Ion Cornea şi mai ales mulţimea meditaţiilor sau a pamfletelor pe tema sfîrşitului Pămîntului, *Adio, Cometa sau Nu e încă sfîrşitul lumei* (Tipografia modernă, Bucureşti, 1881), *Astronomul Cauc predicatorul cometului de la 12 Noembre 1881* (Editura „Amicul Litteraturei", Bucureşti, 1881), *Zilele din urmă ale pămîntului* (1884), de Marcu Emilian sau *Despre perirea lumei — O perspectivă în viitor —* (1888), de Isidor Ieşian [12].

Scrisoarea unui abonat către o damă, posibilă adaptare după un model francez, este o convorbire în stilul spiritual al lui Fontenelle, despre planetele sistemului nostru solar şi despre pluralitatea lumilor :

> „În tablo S să vede că anu lui Mercuriu este numai de 87 zile şi 23 ceasuri, încît repede ajunge acolo cineva la vîrsta de 50 ani, care lucru foarte ar displăcea damelor noastre. Călătoria lui Mars în jurul Soarelui ar plăcea lor mai bine căci ea ţine 2 ani, aşa dar o damă din Eşi de 60 ani ar avea pe Mars numai 30 ani." [13]

În *Viitoare jurnale în viitorul secol*, profesorul de teologie Nic. Velia-Tincu anticipează titlurile şi conţinutul a nouă

---

[12] În legătură cu *Cerul stelit* vezi şi Mihai Zamfir, *Proza poetică românească în secolul XIX*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971, p. 102 : „Putem afirma că rareori inspiraţia cosmică a dovedit în literatura noastră din secolul trecut profunzimi meditative de amploarea şi vibraţia celor cuprinse în pagina intitulată *Cerul stelit ;* înaintea poeţilor postpaşoptişti şi înaintea lui Eminescu, neliniştea tăcerilor stelare şi angoasa inextinctibilă se găsesc prefigurate în aceste rînduri cu adevărat premonitorii..."

[13] P.A., *Scrisoarea unui abonat către o damă*, în *Albina românească*, nr. 10, 2 febr. 1839 şi în *Curierul românesc*, nr. 22, 11 febr. 1839.

gazete care ar urma să apară în anul 1946 (*Magazinul de nimica*, *Secretul* „dat afară de dame", *Cursul lumii*, *Proţesele* etc.)[14], iar în *Testamentul Pămîntului în ajjunul de 13 Iuniu*, G. Chiţu, redactorul responsabil al ziarului *Oltul*, transcrie dispoziţiunile testamentare ale Pămîntului, înainte de ciocnirea cu o cometă, în anul 1857 :

„Soarelui — acestui etern cuptor care m-a încălzit neîncetat pe mine şi pe cei cari n-aveau mijloace a cumpăra stînjini de lemne, care m-a ornat cu vestminte de verdeaţă şi de flori ; care a copt cu razele lui cele binefăcătoare fructe şi legumi pentru nenumărate milioane de oameni şi de animale ; care a fost singurul luminător în timpul negrei barbarii mai nainte de Gutenberg ş.c.l. — ...Ii las deocamdată toate acţiile de bancă din Europa, toate dellele judecătoriilor din lume, toate jurnalele franceze cîte s-au oprit după vremi în Monarhia Austriacă, şi în fine toate scrierile logofătului Istratie, împreună cu toate *jelbile* ce se vor fi subscris, pe faţă sau în taină, cu voia sau cu sila, în contra Uniunii principatelor române, ca să le arză în cuptorul lui şi să încălzească cu dînsele capetele polilor degeraţi." [15]

O *escursiune în infinit*, de Iosif Popescu, este o nuvelă romanţioasă, cu urmăriri nocturne, lovituri de teatru, atentate şi leşinuri scoase din recuzita romanului de senzaţie, dar şi cu ipoteze ştiinţifico-fantastice şi noţiuni de popularizare a astronomiei sau cu discuţii despre sfîrşitul Pămîntului :

„Va veni un timp, se înţelege foarte tîrziu, cînd soarele nu ne va mai da căldură şi lumină, izvorul vieţii va seca, atunci pămîntul nostru va pluti într-un întuneric şi o iarnă eternă. Sau poate înaintea acestei catastrofe pămîntul va avea soarta lunei şi va nimici orice vietate. Dar nu te îngriji, iubita mea, acel timp e atît de

---

[14] N.V.-ia, Tincu, *Fiitoare jurnale în fiitorul secol*, în *Foaie pentru minte, inimă şi literatură*, nr. 48, 25 noi. 1846.

[15] G.K.(iţu)., *Testamentul Pămîntului în ajjunul de 13 Iuniu*, în *Oltul*, 25 iunie, 1857, p. 62. Interesant este faptul că şi *Biciuirea Cometului de la 1 Iunie 1857* (Bucureşti, 1857), de Costache Caragiali, se încheie în acelaşi spirit patriotic unionist : „Puţin ne pasă nouă / De vom muri pîrliţi ! / Destul ne este numai / Să fim cu toţi UNIŢI !!". Despre acelaşi eveniment, care a provocat mari emoţii în epocă, a scris şi Gr. Alexandrescu în *Cometei anonsate pentru 13 iunie* şi *Răspunsul Cometei*. Alte informaţii la G. Călinescu, *Gr. M. Alecsandrescu*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1962, pp. 65—67.

departe, încît poate pînă atunci omul se va transforma în ființă mai perfectă și va și călători prin mijloace supraomenești în alte lumi mai fericite.“ [16]

și despre corespondența dintre universul mare și cel mic :

„— Ah ! Doamnă, nici nu se poate găsi știință mai sublimă și care să absoarbă spiritul într-un grad mai înalt. Telescopul ne dă o slabă idee despre *infinitul de mare*, precum microscopul ne permite să aruncăm o privire fugitivă în *infinitul de mic*. Lumea telescopică și lumea microscopică ne descopere un fel de gradațiune de mărime în urmarea ființelor una după alta, ceea ce ne face să înțelegem giganții și piticii. Nu se poate ca într-o lume mai considerabilă decît micul nostru grăunte de nisip să locuiască ființe, pentru care noi am fi o lume microscopică, precum pentru noi infusoriile trăiesc nenumărate într-o picătură de apă ? O picătură de apă conține o lume întreagă, cu organismul perfect, o lume care se nutresce, se mișcă, trăesce și moare într-un timp foarte scurt, asemenea în viața lor microscopică cu seculii noștri. Ce trebuie să fie parasitele acestor ființe, precum și ființele cu care se nutresc ele ? Nu sîntem oare conduși a crede că această gradațiune se urmăresce tot mai departe în jos, pînă unde ochiul omului nu poate străbate ? Și ce ne opresce a presupune că aceeași gradațiune se urmăresce de-asupra noastră ? Pămîntul abia este a o milioana parte din soare. Dacă ar putea fi locuitori în acest corp imens, ce proporțiuni gigantice ar trebui să aibă ei ca să fie în raport cu marea lor patrie ? Ce să zicem cînd vom considera alți sori mai mari decît soarele nostru, și care pentru noi se par nisce stele abia vizibile ? Vedeți, Doamnă, ce filozofie adîncă în acest infinit de mare și infinit de mic.“ [17]

Notabilă este și schița lui C. Drăgulinescu, *Aripile prietenului meu*, în care doi copii încearcă să evadeze dintr-un internat școlar cu ajutorul unor aripi confecționate din hîrtie și mai tîrziu din penele unor păsări :

„— Scii că paserile zboară prin aer cu aripi [...]
— Da, ai dreptate, și ele sînt mai mulțămite ca noi.
— Va să zică, dacă am putea să ajungem să ne facem și noi aripi, o să zburăm ca ele.
— Așa este, dar cum ?
— Uită-te bine.

---

[16] Iosif Popescu, *O escursiune în infinit, Novelă*, în *Albina Carpaților*, nr. 3, 15 noi. 1878, pp. 35—36.
[17] Iosif Popescu, op. cit., în *Albina Carpaților*, nr. 1, 15 oct. 1878, p. 6.

Urmărind cu creionul conturul desemnului, îmi esplică în puține cuvinte cum s-ar putea construi aripi de o mărime proporțională cu greutatea noastră. Șița și hîrtia jucau un rol însemnat în această mașină plănuită cu dibăcie și menită să ne scape din pensionat." [18]

Cele mai importante texte din *proto-S.F.*-ul românesc pot fi considerate însă nuvela lui Al. N. Dariu, *Finis Rumaniae* și anticipația lui Demetriu G. Ionnescu, *Spiritele anului 3000* (*Impresiuni de călătoriă*).

Nuvela lui *Al. N. Dariu* a apărut în foileton, în ziarul bucureștean *Viitorul*, de sub direcția lui N. Fabiu Bădescu, între 22 martie 1873 și 29 iulie 1873, la rubrica *Foliola „Viitorului"*.

După moartea subită a lui Carol I, la începutul anului 1878, o locotenență domnească, „acea essecrabile trinitate de ucigași", în frunte cu Lascăr Catargiu, pune Constituția „la răcoare" și aduce pe tronul țării pe Leopold de Hohenzollern, fratele fostului principe. Fruntașul opoziției, Constante, împreună cu „fiul marelui patriot român" Cîmpineanu, cu Blaremberg, Isvoranu și Negură cer „gubern pămîntean, monarhie ori republică, dară să fie românească".

Noul principe, mai rău decît cel vechi, se sprijină pe un număr de „ilustrațiuni erostratice", „svăpăiatul grecotei Costaforu, ființa cea mai nerușinată și mai abjectă din cîte a văzut soarele pe pămîntul românesc", „nesimțitorul Lascăr Catargiu, a cărui greutate politică sta în volumul său bestiale", „generalul Florescu, faimosul erou de strade", „Mavroghenis, această vulpe șireată din Fanar", „Manolachi Costachi, înima cea mai tăbăcită din lume". În Adunarea legislativă, singurii care au rămas să se opună tiraniei sînt deputatul Bacăului, N. Ionnescu, „figură imposante a parlamentarismului naționale" și Constante, trimisul Ploieștilor. Ultimul mai ales „prepară coliva regimului" și sprijinit din afară de Comitetul generale al Internaționalei din Londra, iar în interior de Al. Candiano-Popescu, Mălinescu și Papiu Ilarian, declanșează revoluția la 1 mai 1879, arestîndu-l pe Leopold în Cișmegiu, unde mulțimea aparent liniștită sărbătorește „sărutul lui Florar". Cu ajutorul tăbăcarilor și al măcelarilor, Prefectura capitalei este ocupată, armata fraternizează cu „internaționalii" și Comitetul revoluțiunii, instalat pe „monticula Catedralei" (Dealul Mitropoliei), proclamă Republica Română și reduce cu 20% contribuțiunile cetățenilor către stat, ca în visele republicane ale Conului Leonida. Lascăr Catargiu își rade mustățile, se îmbracă în haine de bucătăreasă și încearcă să fugă din țară, dar este recunoscut la Giurgiu de Papiu Ilarian, prefectul Vlascei, „cu tot incognitul în care se

[18] C. Drăgulinescu, *Aripile prietenului meu*, în *Telegraful român*, nr. 52, 16/28 mai 1885, p. 206.

înfăşurase". Transportat la sediul poliţiei el se sinucide „aruncîndu-se în dependinţele imunde ale arestului".
Ghica şi Kogălniceanu sprijină şi ei revoluţia, care dă la 1 august o nouă Constituţie („un cap de operă de bun simţ") şi se pregăteşte să-l aleagă pe Preşedintele Republicii la 15 august 1880.
În timpul acesta, guvernul provizoriu din Bucureşti primeşte o notă semnată de Germania, Austro-Ungaria şi Anglia, prin care se contestă poporului român dreptul de a se emancipa de sub tutela Porţii. Turcia formulează la rîndul ei un ultimatum şi cu toate că Franţa, Italia şi Rusia susţin cauza Republicii Române, Tevlik-paşa trece Dunărea lîngă Vidin, la 25 august, urmat la 4 septembrie de Iussuf-Belimbuk, care deplasează pe la Rusciuc o armată de 120.000 de turci. Aflaţi în dificultate, românii sînt ajutaţi de principele Milan al Serbiei, care le trimite 40.000 de soldaţi. Totodată Bulgaria, Muntenegru şi Herţegovina se revoltă, aşa încît Constante poate contraataca, „şi la 8 septembrie, faimoasa armată de la Şumla, care promisese sultanului Mehemed-Murad că în zece zile va face România paşalîc, se întorcea la Rusciuc jumătăţită în oameni şi material ; şi ruşinată."
La 1 octombrie, după înfrîngerea turcilor, guvernul de la Viena notifică Bucureştiului că va interveni în Ţara Românească „spre a pune capăt turburărilor din Oriente".
Constante organizează pentru ultima dată rezistenţa, 3.000 de duşmani sînt aruncaţi în aer la bariera Iancului de minele lui Candiano, dar românii sînt în cele din urmă învinşi şi capitala este ocupată de trupele feld-mareşalului Schweinitz, care se instalează la putere în noaptea de 10 octombrie. A doua zi, Constante este împuşcat în timpul ultimelor ciocniri cu nemţii şi moare în braţele lui Cîmpineanu, pe monticula Catedralei.

Apărută în timpul guvernării conservatoare a lui Lascăr Catargiu, într-un moment de antidinasticism aproape generalizat, la scurt timp după mişcarea republicană de la Ploieşti, condusă de Al. Candiano-Popescu, şi după violenta manifestare antigermană de la sala Slătineanu din Bucureşti, nuvela *Finis Rumaniae* este o tipică *ficţiune politică*, realizată cu ajutorul unor elemente scoase din contextul istoric real şi integrate într-un scenariu socio-politic pe termen foarte scurt. În ciuda naivităţilor politice şi, sub raport formal, în ciuda izbucnirilor de retorică exasperată, în stilul opoziţiei liberale post-unioniste, de care a făcut haz Caragiale, nuvela are ceva din vehemenţa polemică foarte vie a publicisticii de tip N. T. Orăşanu şi, în plus, intuiţia exactă a unei apropiate mişcări de emancipare a naţionalităţilor din Balcani.
Deşi nu avem nici o dovadă că *Demetriu G. Ionnescu* (Take Ionescu, 1858—1922) ar fi cunoscut nuvela lui

Al. N. Dariu, *Spiritele anului 3000 (Impresiuni de călătorie)*, publicată în *Revista Junimei* [numerele 7, 8] din 1875 face pandant cu *Finis Rumaniae.* [19]

> Eroul din *Spiritele anului 3000*, povestitorul, visează că a murit în anul 1875 şi că se trezeşte după unsprezece secole în Cimitirul Onestiei din Bucureşti, unde un strănepot îndepărtat, Aru, venise să depună flori. Ceea ce îl izbeşte de la început este înfăţişarea oamenilor din anul 3000, mici de statură, „cel mult de un metru şi cincizeci de centimetri", maturi la 15 ani şi cu viaţa încheiată la 40. Limba în care se înţeleg cei doi este o română cîntată, formată după auz, „nici caricatura Academiei, nici *grosolana* transilvănenilor, nici *răguşita* şi *greoaia* «noei direcţiuni»". Abia trezit din buimăceală, povestitorul află că ţara este străbătută de canale, clima îndulcită prin împăduriri şi că „România şi-a recuperat tot teritoriul ei natural", făcînd apel la „Supremul Tribunal al diferendelor internaţionale", în virtutea dreptului naţionalităţii. Armatele şi religia au fost desfiinţate, monarhiile au dispărut, pentru că omenirea întreagă „formează o vastă confederaţie, *Confederaţia genului uman*, care se consiliă, sau după cum s-ar fi zis odată, se administră de un *Congres General*, ales de diferitele Republici şi care rezidă în urbea *Libertatea*, situată într-o insulă artificială, în mijlocul Mediteranei".
> Exprimîndu-şi dorinţa de a vizita oraşul, strămoşul lui Aru este transportat deasupra capitalei, în balonul cu cîrmă *Prevederea*: „era o întindere, cît îmi lua ochii, de edificie albe toate, fără excepţie, un fel de mare neîntreruptă de nici un vîrf de biserică. Lunge şi drepte strate o străbăteau în toate direcţiunile, şi prin mijlocul lor, canale pre cari gondolele le tăiau în toate sensurile. Casele n-aveau decît un etagiu şi erau acoperite de flori, ceea ce da Bucurescilor aspectul unei grădini superbe, întretăiată de părăe." Pe fostele străzi ale Academiei şi Doamnei se circulă în gondole prevăzute cu steagul românesc. După ce vizitează Biblioteca Universităţii şi asistă la o căsătorie, povestitorul se întoarce pe „drumul de fier interior" la cimitir, şi se trezeşte din nou în anul 1875, cu convingerea că totul este supus schimbării, cu excepţia dragostei.

Cele două elemente esenţiale ale anticipaţiei lui Demetriu G. Ionnescu sînt tabloul geo-politic al Europei în anul 3000 (cu numeroase modificări justificate de principiul dreptului naţionalităţilor) şi posteritatea literaturii române

---

[19] Textul acesta a fost semnalat pentru prima dată şi analizat în C. Xeni, *Take Ionescu, 1858—1922*, Editura „Universul", Bucureşti, 1932, pp. 22—25. În 1968, el este repus în circulaţie, fragmentar, de către Ion Hobana, în *România literară*, numerele 8, 9, la rubrica *Din istoria anticipaţiei româneşti* şi, în 1969, în *Vîrsta de aur a anticipaţiei româneşti.*

din secolul XIX, ridiculizată din perspectiva „școlii de la București" a lui Hasdeu și a scriitorilor de la *Revista Contimporană*. Judecățile pitorești despre Eminescu și Maiorescu, scriitori mediocri în anul 3000, sînt formulate în stilul polemicilor bucureștene cu junimiștii, după *Direcția nouă* și *Beția de cuvinte*.

Primul element conferă textului o nuanță patetică, și viziunea care rezultă de aici este în multe privințe surprinzător de exactă, cel de al doilea aparține registrului comic, din ce în ce mai strident, pe măsura trecerii timpului.

Compusă de un tînăr de 17 ani, care l-a citit pe E. A. Poe și, poate, pe Sébastien Mercier, anticipația lui Demetriu G. Ionnescu, remarcabilă prin ambiția de a cuprinde un tablou socio-politic și cultural de dimensiuni neobișnuite, sugerează, împreună cu *Finis Rumaniae*, filiera de coloratură patriotică a S.F.-ului românesc, la care vor participa mai tîrziu și Victor Anestin sau H. Stahl.

Desigur, în comparație cu aproape orice S.F. din occidentul Europei, începuturile literaturii științifico-fantastice românești sînt relativ modeste, atîta timp cît, pînă la sfîrșitul secolului XIX, lipsește opera de referință, ca produs al unei adevărate vocații scriitoricești.

În ciuda acestei absențe, concluzia cu totul neașteptată la care ajunge cel care face istoricul *proto-S.F.*-ului românesc este aceea că primii scriitori care au arătat în chip explicit că au înțeles spiritul nou al epocii au fost Ion Heliade Rădulescu, în Țara Românească și Gheorghe Asachi, în Moldova, două dintre cele mai importante personalități ale epocii pașoptiste, întemeietori ai presei, ai școlii sau ai teatrului românesc, despre care putem afirma acum că au pregătit nașterea literaturii științifico-fantastice în România.

2. Primele traduceri

Prima traducere în limba română a unui text din *proto-S.F.*, *Istoria adevărată*, de Lucian din Samosata, a fost realizată de Samuil Micu, între anii 1800—1803, în faza de interes crescînd pentru literatura cărților populare de tip *Alexandria*. Citată de Șincai în 1803, această traducere îm-

părtășește totuși soarta *Istoriei ieroglifice* a lui Dimitrie Cantemir sau a *Țiganiadei* lui Ion Budai-Deleanu, rămînînd în manuscris pînă în anul 1942, cînd este publicată de Nicolae Lascu [1].

După 1846, Heliade ar fi vrut să traducă și el, în cadrul *Bibliotecii Universale*, *Utopia* lui Thomas Morus și *Noua Atlantidă* a lui Bacon.

Dintre proiectele realizate, ceva mai cunoscute sînt *Călătoriile lui Gulliver în țere depărtate*, de Swift, traduse și ilustrate în 1848 de pictorul I. D. Negulici, în cadrul *Bibliotecii enciclopedice* [2] și, într-o oarecare măsură, poemul apocaliptic *Visul (Darkness)*, de Byron, tradus de George Sion în *Foiletonul Zimbrului*, în anul 1855.

Despre o adevărată pătrundere a literaturii S.F. în România se poate vorbi însă abia în a doua jumătate a secolului XIX, cînd genul începe să se delimiteze de restul literaturii prin activitatea lui Jules Verne, scriitorul cel mai repede asimilat în țările române.

În anul 1873, cea mai importantă revistă literară a epocii, *Convorbiri literare*, atrage atenția asupra romanelor lui Jules Verne, pe care le semnalează cititorilor într-o notă bibliografică :

> „Cinq semaines en ballon.
> Aventures du Capitaine Hatteras.
> Voyage au centre de la terre.
> De la terre à la lune, et autour de la lune.
> Une ville flottante et les forceurs de blocus.
> Aventures de trois Russes et de trois Anglais.
> Vingt-mille lieues sous les mers.
> Toate aceste volume formează o serie întreagă de scrieri, publicate de d. Jules Verne (edițiuni ilustrate, grand in 8° chez J. Hetzel, editor, 18. Rue Jacob, Paris) sub titlul atrăgător de *Voyages extraordinaires*.

---

[1] Lucian din Samosata, *Istoria adevărată*, traducere de Samuil Micu. Text publicat după manuscriptul de la Oradea și precedat de o notiță introductivă de Nicolae Lascu, Tipografia seminarului, Blaj, 1942.

[2] *Caletoriile lui Gulliver în țere depărtate*, dela Swift, traduse de I. D. Negulice și confruntate cu originalul englez prin ajutorul D. Em. Angelescu. Ediție ilustrată cu 80 figure tot de traducătorul, 2 vol., Tipografia Iosef Kopainig, București, 1848. În 1879, Gr. H. Grandea dă o nouă traducere *(Caletoriele lui Guliver)*, în ziarul *Resboiul*, numerele 615, 1 aprilie — 742, 8 august.

> În adevăr autorul îmbrăţoşază în cercetările sale universul întreg, descriind în mod interesant şi instructiv totodată cele ce ştiinţa modernă cunoaşte despre cer, pămînt şi mare. Sperăm că aceste scrieri vor găsi şi între români cetitori numeroşi." [3]

La Bucureşti, gazeta *Viitorul*, în care apăruse şi nuvela lui Al. N. Dariu, *Finis Rumaniae*, publică între 12 august 1873 şi 14 martie 1874 *Bătălia de la Dorking sau Viitoarea invasiune a Angliterei de armatele germane, Suvenirele unui voluntar narate în anul graţiei 1921*, o traducere anonimă a celebrului pamflet *The Battle of Dorking* (1871), de George T. Chesney.

De la Iaşi şi Bucureşti, interesul pentru ceea ce se va numi mai tîrziu S.F. se mută în Transilvania, pe un teren pregătit de acţiunea pedagogică şi vulgarizatoare (în înţelesul de *Aufklärung*) a *iluminismului.* Aici, cîteva din romanele lui Jules Verne pătrund pe calea foiletonisticii (insistent utilizată mai tîrziu de romanul de senzaţie, în ziare ca *Universul*, din 1884, şi *Adevărul*, din 1888). Astfel, revista lui Iosif Vulcan, *Familia*, publică în cursul anului 1876, în foiletoane săptămînale, *Caletoria de pe pamentu in luna* [4] şi *In giurulu lunei* [5], traduse de Iosif Holodan (Iosif Vulcan). Apariţia primului roman este însoţită de o notă a redacţiei, care atrage atenţia asupra unei formule literare noi, reduse, în spiritul epocii, la o tratare a ştiinţei cu mijloacele literaturii :

> „Facem atenţi pe cetitorii nostri la acésta scriere. Autorul ei tratéza sciinţia in forma de romanu, de aceea operile sale sînt fórte cetite si traduse in tóte limbile culte. Dintre tóte insa «De la terre [à] la lune» a facutu efectu mai mare. Publicatiunea ce incepemu noi acuma e unu estractu copiosu din acestu romanu."

---

[3] *Revistă bibliografică esternă*, *Jules Verne*, în *Convorbiri literare*, nr. 10, 1 ian. 1873, p. 387. Tot aici apare în 1884 (nr. 3, 1 iunie) *Lumele celelalte*, traducere din Flammarion, de colonelul Iancu Alecsandri. O dovadă că Jules Verne era citit în România imediat după apariţie este şi scrisoarea lui Costache Negri către fiica sa Iosefina (Tîrgu-Ocna, 1875), în care este citat celebrul Philéas Fogg, din *Ocolul Pămîntului în 80 de zile* (v. C. Negri, *Scrieri* II, Text ales, stabilit, note şi studiu introductiv de Emil Boldan, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1966, p. 323).

[4] *Caletoria de pe pamentu in luna*, după Jules Verne, în *Familia*, numerele 4, 25 ian./6 febr. — 16, 18 aprilie/30 aprilie 1876.

[5] *In giurulu lunei*, *Romanu* de Jules Verne, în *Familia*, numerele 48, 28 noi./10 dec. — 52, 26 dec./7 ian. 1876.

Curios, ambele romane reapar aproape imediat la București, în foaia ilustrată *Globul* [6], precedate de o notă mai amplă, care poate fi interpretată ca un veritabil document al sentimentului (dacă nu și al conștiinței) noutății de gen sau de specie literară pe care îl producea în epocă literatura lui Jules Verne :

> „Începem ciclul romanelor noastre mai mari cu traducerea *autorizată* a uneia din operile cele mai escelente ale celebrului scriitor frances *Jules Verne*.
> Prin «călătoriele sale extra-ordinară» învățatul și spiritualul autor a inaugurat un nou gen de scrieri, care a produs în timp de cîțiva ani o adevărată revoluțiune, nu numai în literatura beletristică, dar mai cu osebire în gustul lumei cetitoare de pe pămîntul întreg. Cu un stil elegant și încîntător *Jules Verne* tractează într-un mod speculativ diferite discipline ale sciințelor positive și se încearcă, pe basa teoriei și a observațiunilor, a da soluțiuni ipoteselor cari preocupă lumea sciințifică. *Jules Verne* nu face sciință, ba de multe ori își permite licențe și comite chiar eresii sciințifice. Scopul său însă și l-a ajuns ; căci a procurat savantului o lectură din cele mai plăcute în ore de repaos și a tras și pe cetitorul diletant, pe care-l instruesce într-un mod nesimțit, pentru ca să-l poată înțelege mai bine. Și astfel scriitorul frances a reușit să răspîndiască gustul sciințelor positive în cercurile cele mai întinse ale lumei cetitoare."

Tot în Transilvania, la Sibiu, apare în octombrie 1897 romanul *Castelul din Carpați*, traducere autorizată, de Victor Onișor, însoțită de „o scurtă schiță asupra vieții și scrierilor lui" Jules Verne, de E. Dăianu, directorul *Tribunei* și viitorul memorialist al lui Eminescu. [7] Traducătorul, care avea gata manuscrisul versiunii românești încă de la începutul anului 1894, cînd se plîngea de absența unui editor interesat de publicarea cărții, este primul care își pune, în aproape toate amănuntele ei, problema relației dintre Jules Verne și

---

[6] *Din pamînt în luna, Caletorie directa în 97 ore și 20 minute* de Jules Verne, Operă laureată de Institutul Franciei și *In giurul lunei*, în *Globul*, numerele 1, 6 august 1877—17, 26 noi. 1877 și 18, 3 dec. 1877—34, 28 aprilie 1878.

[7] Jules Verne, *Castelul din Carpați*, Roman din viața poporului românesc din Ardeal, Traducere autorisată de Victor Onișor, Cu o prefață despre Jules Verne — scriitor și scrieri — de Dr. E. Dăianu, „Tipografia", societate pe acțiuni, Sibiu, 1897.

țara noastră, încercînd să identifice locul acțiunii romanului, în Transilvania, să precizeze sursele de informație ale romancierului și, legat de aceasta, să dea un răspuns la întrebarea dacă scriitorul francez a fost sau nu în România :

„Puțini vor fi aceia cari nu vor fi auzit despre romanțierul francez Jules Verne, acest scriitor atît de abundent, cu o fantasie atît de bogată, un născocitor atît de însemnat. Romanele lui în cea mai mare parte sunt de interes universal, predomineză în ele elementul naturalist-științific. Ne povestesc fel de fel de aventuri, purtîndu-ne cu fantasia prin aer în călătorie cu balonul prin regiuni neîmblate, ne afundă la centrul pămîntului, ne duce în pămînt, în lună, în jurul lunei, ne coboară în fundul mării la distanță de douăzeci mii mile, călătorește în jurul pămîntului în 80 de zile, și multe alte aventuri atît de atrăgătoare, atît de plăcute, distractive și instructive totodată, că apucîndu-te de vr'una s-o citești, nu poți lăsa cartea din mînă pînă ce n-ai sfîrșit-o.

Scrierile lui Verne într-un număr considerabil au fost traduse în toate limbile culte ; multe și în românește, publicate prin diverse ziare și reviste.

Eroii sunt luați din fel de fel de națiuni : francezi, angleși, spanioli, ruși, chinezi etc., etc. Într-unul din ultimele romane ale sale, apărut numai în primăvara trecută a ajuns și la români și i-a aflat atît de interesanți ca să scrie un roman din viața lor. Acest roman e intitulat *«Le château des Carpathes»* (Castelul din Carpați), Bibliothèque d'éducation et de récréation — J. Hetzel et Cie, 18 Rue Jacob Paris, în seria voiajelor extraordinare, premiate de Academia franceză. Acțiunea se petrece în partea sudică a Transilvaniei în ținutul pasului Vulcan (comitatul Hunedoarei), cu escepția unei digresiuni, ce povestește fapte petrecute în Italia la Neapole. Eroii, bineînțeles, sunt români, luați atît din poporul țeran, cît și din clasa cultă.

Înainte de a se apuca Jules Verne de scrierea acestui roman, în care și-a propus să-și iee eroii dintre români și al cărui teatru va fi un ținut românesc, trebuie să presupunem că s-a apucat să studieze mai de aproape atît ținutul, cît și poporul românesc din acel ținut, căci numai așa din senin nu poate scrie nime despre un popor, cu pretenția de a trece înaintea lumii ca un cunoscător. Jules Verne a și făcut aceasta. În persoană nu a venit în Transilvania, ca să studieze, ci a studiat după geografi dintre cei mai de renume ca *De Gerando* și *Elisée Reclus* (actualmente renumit ca socialist anarhist). Pe aceștia îi amintește la începutul romanului. *Elisée Reclus* a și visitat Transilvania, și de la acesta sigur a putut să afle detailii mai de aproape despre rumâni și ținutul Vulcanului, unde se petrece romanul.“ [8]

---

[8] Victor Onișor, *Jules Verne și Românii*, în *Dreptatea* (Timișoara), nr. 21, 27 ian./8 febr. 1894, pp. 2—4.

Pregătită cu grijă de *Tribuna*, care publică mai întîi în foileton (între 11/28 iunie şi 31 august/12 septembrie 1897) traducerea lui Victor Onişor şi reproduce apoi prefaţa lui E. Dăianu (în nr. 223 din 8/20 octombrie 1897), apariţia *Castelului din Carpaţi* este înregistrată de aproape toate gazetele mai importante ale epocii (*L'Indépendance roumaine*, *Familia*, *Foaia literară* din Oradea, *Gazeta Transilvaniei*, *Patria* din Cernăuţi, *Telegraful român* de la Sibiu, *Unirea* din Blaj, *Liga română* din Bucureşti), care se grăbesc la rîndul lor să recomande romanul cititorilor. În felul acesta, traducerea romanului *Castelul din Carpaţi* reprezintă cel mai important moment de receptare a unui text S.F. în România, în faza romanului considerat deocamdată *ştiinţific* şi de *popularizare*. [9]

Aproape în acelaşi timp cu primele traduceri ale romanelor lui Jules Verne încep să apară şi traducerile din E. A. Poe. Astfel, ziarul *Resboiul*, din Bucureşti, editat de poetul şi prozatorul Gr. H. Grandea, publică în foileton, la mijlocul anului 1878, sub titlul *Călătorie în Lună*, nuvela *Hans Pfaall*, considerată de numeroşi exegeţi de astăzi ai genului ca fiind textul care marchează data de naştere a literaturii S.F. [10] Pînă la sfîrşitul secolului, *Călătoria în Lună* a mai apărut cel puţin o dată, în *Foaia populară* a lui Ilie Ighel Deleanu, la începutul anului 1899 :

---

[9] Evident, interesul mare al cititorilor pentru *Castelul din Carpaţi* nu trebuie interpretat în primul rînd ca interes faţă de S.F., ci faţă de împrejurarea că un scriitor foarte popular în Europa vorbea cu simpatie, într-unul din romanele sale, despre românii din Transilvania. Alte traduceri mai importante din Jules Verne, pînă la sfîrşitul secolului XIX, au apărut după cum urmează : *Ocolul lumii în opt-zeci de zile*, traducţiune de D.B.M., în *Jurnalu pentru toţi (Bucureşti)*, numerele 1, 1 iunie — 25, 23 aug. 1879 ; *Aventurele a 3 Ruşi şi 3 Englesi în Africa australă*, traducţiune de D.B.M., în *Jurnalu pentru toţi*, numerele 26, 26 aug. — 47, 8 noi. 1879 ; *Cinci săptămîni în balon*, traducere de Gil (Virgil Oniţiu), în *Tribuna*, numerele 9, 14/26 ian. — 64, 19/31 martie 1888 ; *Un oraş plutitor*, în *Ilustraţiunea română* (Bucureşti), numerele 1, 16 iunie — 26, 8 dec. 1891 ; *Gazeta viitorului* (o versiune prescurtată a controversatei anticipaţii *În secolul XXIX. Ziua unui ziarist american în 2889)*, în *Gazeta Bucovinei* (Cernăuţi), nr. 70, 3/15 sept. 1892 ; *Cezar Cascabel*, traducere de Vasile Alecsandrescu, în *Biblioteca familiei* (Bucureşti), numerele 1, 6 ian. — 12, 5 dec. 1893 etc.

[10] Edgar Poe, *Calatorie in Luna*, în *Resboiul*, numerele 337, 26 iunie — 347, 6 iulie 1878.

„Începem cu numărul de azi publicarea unei foarte interesante nuvele : «Călătorie în lună», datorită penei eminentului scriitor american Edgar Poë.
Dăm, conform tradiţiunilor noastre, portretul şi note biografice asupra acestui nuvelist.“ [11]

De altfel, din E. A. Poe, Bonifaciu Florescu, fiul natural al lui N. Bălcescu, tradusese încă din 1876, în *Povestitorul* din Bucureşti (nr. 2, 11 iulie), *Adevărul asupra casului d-lui Valdemar*, povestire reluată sub titlul *Un mort viu, nuvelă extra-ordinară*, în *Revista ilustrată* din Craiova (nr. 1, 1891) sau în *Liga literară* (nr. 11/12, 1894), împreună cu *Morella.* [12]

O altă traducere importantă poate fi înregistrată la Bucureşti, în *Biblioteca ziarului Românul*, care editează în anul 1891 cunoscuta utopie a scriitorului american Edward Bellamy (1850—1898), *Looking backward, 2000—1887* (1888). [13]

Pentru dreptul de existenţă în România al noului gen, înţeles tot ca *popularizare*, pledează şi Constantin Al. Ionescu (Caion), cu ocazia traducerii unor *Povestiri ştiinţifice* din *Les voyages fantastiques*, de Henry de Graffigny (1863—1942), „un astru în literatura vulgarizatoare“, alături de Jules Verne şi de Flammarion :

„În ţările civilizate unde frumosul şi utilul sînt strîns legate, scriitorii de talent îşi pun penele lor la dispoziţia celei mai nobile şi frumoase cauze, vulgarizării ştiinţei.
La noi în România acest soi de literatură este foarte mult dispreţuit.
Simbolismul şi decadenţa literară au fost repede imitate, dar literatura ştiinţifică a fost lăsată pe seama străinătăţei.“ [14]

---

[11] *Scriitori mari streini, Edgar Poë, Călătorie în lună*, în *Foaia populară*, numerele 3, 17 ian. — 6, 7 febr. 1899.

[12] Din E. A. Poe au mai tradus şi I. L. Caragiale (*Sistemul doctorului Catran şi a profesorului Pană*, în *Timpul*, 1878, *Masca* şi *O balercă de Amontillado*, în *Calendarul Dacia*, 1898), Al. Macedonski (*Metzengerstein*, în *Revista independentă*, 1887) sau Eminescu (*Morella*, rămasă în ms. pînă în 1905).

[13] Ed. Bellamy, *In anul 2.000, Ua privire retrospectiva din anul 2.000 asupra secolului nostru*, Tipografia „Romanulu“, V. C. A. Rosetti, Bucureşti, 1891.

[14] Henry de Graffigny, *Povestiri ştiinţifice*, Traducere şi o notiţă introductivă de Caion, Editura Tipografiei „Adevărul“, Bucureşti, 1898. Din sumarul volumului : *In lumea planetelor*, Povestire astronomică ; *Spre planeta Saturn*, Povestire astronomică.

Cum era de aşteptat, la începutul secolului XX, înmulţirea revistelor de popularizare ştiinţifică determină o intensificare a activităţii de traducere a literaturii S.F. *Munca literară şi ştiinţifică* publică şi ea, în 1904 (nr. 1, 10 oct.) *Un mort viu, Nuvelă extraordinară* de E. A. Poe, iar revista *Progresele ştiinţei* editează de la numărul 1 (ianuarie 1904), ca supliment gratuit, în broşuri de cîte 16 pagini, *Insula misterioasă*, de Jules Verne. Cînd scriitorul francez, stabilit la Amiens, moare la 24 martie 1905, mai multe publicaţii româneşti fac elogiul celui dispărut, în articole care dacă nu dovedesc întotdeauna o bună cunoaştere a vieţii autorului, indică pătrunderea masivă a operelor sale în conştiinţa cititorilor din ţara noastră. [15]

În ciuda unei rezistenţe mai mari faţă de un autor a cărui producţie nu se încadra în limitele conceptului de *literatură ştiinţifică*, luată ca vulgarizare, cel de al treilea scriitor-întemeietor al S.F.-ului, H. G. Wells, începe să fie şi el tradus în această epocă. Primele două capitole din romanul *Primii oameni în Lună* apar în *Progresele ştiinţei*, de la numărul 12 (decembrie 1905), pînă la penultimul număr al revistei (nr. 3, martie 1906). Romanul este publicat integral în anul 1913, în *Biblioteca „Flacăra"* [16], după *Răsboiul Aerian*, editat cu doi ani înainte [17], şi după *Maşina de explorat timpul*, care apare în foileton în *Ziarul călătoriilor*, la sfîrşitul anului 1906 şi începutul anului 1907.

Prima *colecţie* cunoscută, în care literatura S.F. începe să fie publicată cu oarecare insistenţă, alături de „romanele criminale" şi de senzaţie este *Biblioteca aventurilor celebre*, care apare săptămînal, în 32 de pagini, de la 20 noiembrie 1907. În numărul 37 (29 iulie 1908) este tradus *Omul nevăzut* [*Monsieur... Rien, aventures extraordinaires d'un homme invisible*, 1907, de Louis Boussenard], iar de la numărul 45

---

[15] Necrologul din *Luceafărul* (nr. 7, 1 aprilie 1905, p. 159), bine informat sub raport bibliografic, reia legenda falsă a sedentarismului lui Jules Verne. În *Familia* (nr. 13, 27 martie/9 aprilie 1905, p. 154), necrologul este semnat de Emil Isac. În *Săptămîna* (nr. 100, 18/30 martie 1905, pp. 672—673), George Panu îşi întrerupe *Amintirile de la „Junimea" din Iaşi*, pentru a-l elogia pe Jules Verne.

[16] H. G. Wells, *Primii oameni în lună*, Institutul de arte grafice „Flacăra", Bucureşti, 1913.

[17] H. G. Wells, *Răsboiul Aerian*, Din englezeşte de O. F., Librăria Nouă, Bucureşti, 1911.

(23 sept. 1908), colecţia publică opt din cele treizeci de foiletoane ale *Răsboiului infernal* (*La guerre infernale*, 1908), de Pierre Giffard (1853—1922), cu ilustraţii de Robida.[18]

Observaţiile generale care se pot face în legătură cu traducerile româneşti de la sfîrşitul secolului XIX şi începutul secolului XX evidenţiază preferinţa pentru *romanul ştiinţific* anticipativ şi de popularizare, relativul sincronism faţă de textele originale, în fine, faptul că, în ciuda mijloacelor de desfacere, proprii literaturii de consum (numite de nemţi *Schund-*, *Schmutz-* sau *Hintertreppenliteratur*), în ciuda editării în foiletoane, în suplimente literare sau în broşuri din categoria publicaţiilor *pulp*, ele pun în circulaţie o literatură de calitate, reprezentativă pentru nivelul genului, în momentul naşterii sale şi clasicizată în perioada imediat următoare.[19]

3. Teoreticienii

În chip paradoxal, înainte de a avea o producţie originală, noi am dezvoltat, prin junimistul George Panu, o teorie şi chiar un început de estetică a literaturii S.F. *Estetica pozitivă* a lui Panu, care a luat naştere la *Junimea*, în 1874, cu ocazia discutării unei poezii de Samson Bodnărescu, a fost pregătită de lectura romanelor lui Jules Verne şi a *Cursului de filozofie pozitivă* al lui Auguste Comte :

> „...autorul care mi-a luminat mai mult sistemul de estetică pozitivă, a fost Jules Verne. Nici atunci, cu atît mai puţin acuma, nu pot lua pe Jules Verne, care în definitiv nu-i decît un vulgarizator al ştiinţei, drept un autor literar, nici scrierile lui nu le

---

[18] Titlurile celor opt fascicule sînt următoarele : nr. 45 (23 sept. 1908), *Răsboiul infernal, Planeta în foc ;* nr. 46 (30 sept. 1908), *Armatele aerului* ; nr. 47 (7 oct. 1908), *Semănătorii de groază ;* nr. 48 (14 oct. 1908), *Prizonierii din nori* ; nr. 49 (21 oct. 1908), *Parisul în flăcări ;* nr. 50 (28 oct. 1908), *Cavalerii abisului ;* nr. 51 (4 noi. 1908), *O tragedie sub valuri ;* nr. 52 (11 noi. 1908), *Asediarea Londrei.*

[19] Un exemplu tipic pentru această situaţie paradoxală a literaturii S.F. îl reprezintă şi *Omul invizibil*, de H. G. Wells, apărut în anul 1935 la editura Ig. Hertz (Colecţia celor 15 lei), în traducerea lui Constantin Noica.

pot considera ca adevărată literatură. Aceasta nu împiedică însă ca Jules Verne să nu fie unul din cei întîi care a tras efecte literare dramatice din principii de știință absolut seci. [...]
Eșit proaspăt din liceu, niciodată nu-mi trecuse prin cap că principii aride ca acela al căderei corpului, al gravitației, al atracției și toate celelalte cu privire la electricitate, lumină, căldură etc. puteau să fie exploatate pentru a pune în mișcare personajele unui roman, fie chiar cu o intrigă cam copilărească.
Dar romanul care confirma credința mea și anume că cunoștințele pozitive modernă prezintă o platformă mult mai largă pentru artă și literatură și că imaginația omului modern întrece mult pe a omului antic, a fost : *De la terre à la lune.* [...]
Cetind *De la terre à la lune* a lui Jules Verne mi-am adus aminte că un poet, cu cîteva sute de ani înaintea lui, Ariosto, a tratat același subiect ca și Jules Verne. În epopeea sa : *Orlando furioso*, Ariosto are un cîntec *Suirea lui Astolfo în lună.* Și atunci m-am gîndit să recitesc din nou ascensiunea lui Astolfo în lună.
Am recitit din nou pe Ariosto și am rămas izbit de superioritatea lui Jules Verne față cu acel faimos poet. Notați că Jules Verne nu e poet, el este, o mai repet, un răspînditor al cunoștințelor pozitive, pe cînd Ariosto este unul din cei mai mari poeți ai Italiei, cu o imaginație desigur mult mai fecundă și mai strălucită decît la mulți poeți chiar moderni.
Și cu toate acestea, cînd comparezi modul cum ambii prezintă suirea în lună, ești izbit de superioritatea unuia față cu celalt, superioritate datorită numai cunoștințelor celor două epoce. [...]
Să dau cîteva exemple apropos de Ariosto și Jules Verne, exemple pe care le-am prezentat la *Junimea* cu ocazia altor discuții tot pe acea temă.
Astolfo din *Orlando furioso* se suie la lună în un car cu patru cai roșii ca focul... Este concepția veche a lui Apollon care străbate cerul cu cursierii săi de foc. După credințele de la începutul veacului al XVI-lea — cel puțin Ariosto se face ecoul lor sau poate chiar este invenția lui (nu am timp să controlez) — în spațiul interplanetar domnește un foc etern. Cum face Ariosto ca Astolfo cu caii săi să treacă prin focul etern ? Natural că recurge la miracol, acest expedient antic și modern încă în credințele religioase și populare, prin care se înlătură toate imposibilitățile și se aplanează toate greutățile pentru eroi. Astolfo avea cu dînsul un bătrîn evanghelist care permite ca carul să treacă fără să fie atins de flăcări.
Acest lucru Ariosto îl spune în două versuri numai, el așa de prolix. Pentru ce ? Pentru că neștiind nimic asupra acelor regiuni și neavînd măcar ipoteze, cum avem astăzi asupra spațiilor interplaneare, nu putea nici să zică, nici să inventeze altceva decît focul etern, admis pentru infern. Cetiți toată partea din Jules Verne, în care este descris voiajul înainte de a sosi în lună, și veți vedea cîte detalii, cîte observații, cîtă imaginație științifică. Îmi aduc aminte — căci n-am cetit de mult pe Jules Verne — cum

el exploatează legile fizice aplicate într-un mediu îndepărtat de pămînt ; cum de exemplu paharele cînd stau la masă rămîn suspendate în aer nemaiavînd greutate ; cum aruncînd pe fereastră un cîine mort, acesta începe a se învîrti împrejurul bombei ca un satelit etc.
Ariosto nu ştie nimic de interiorul lunei, decît că şi ea are fluvii, lacuri, cîmpuri, munţi, văi şi s-ar părea că crede că este locuită. Atît.
Ce sărăcie, faţă cu cunoştinţele precise pe care Jules Verne le intercalează asupra lunei, cu ocazia voiajului inventat de dînsul ! Iată cum ajunsesem ca să-mi stabilesc teoria estetică, pe care de multe ori, atît înaintea plecărei mele la Paris cît mai cu seamă după întoarcerea mea de la Paris, a dat loc la interesante discuţii la *Junimea*." [1]

Redusă ca eficienţă din pricina formei orale în care s-a păstrat pînă în anul 1903, cînd a fost expusă în paginile revistei *Săptămîna*, teoria lui Panu e „precedată" de prefaţa doctorului E. Dăianu la *Castelul din Carpaţi*, de Jules Verne, traducere publicată la Sibiu, în anul 1897. Pornind de la înţelegerea apariţiei unui gen literar nou, *E. Dăianu* întrebuinţează pentru prima dată la noi noţiunea de *roman ştiinţific şi geografic*, pe care se străduieşte s-o explice cu mijloacele puse la dispoziţie de literatura lui Jules Verne :

„Jules Verne a introdus în acest gen nou de roman calităţi rari şi frumoase, cari i-au stabilit pentru totdeauna reputaţia. Aceste calităţi, cum se poate observa şi în «*Castelul din Carpaţi*» sînt : inventiunea pentru a varia şi dramatiza subiectele, observaţiunea morală, fondul instructiv ştiinţific, care ştie întruni plăcutul cu folositorul, şi spiritul logic, care potriveşte personagiile la situaţiunile lor şi le manţine caracterul lor propriu în tot decursul povestirei. Firul acestor povestiri ţese ciudăţenii de cele mai minunate, creaţiuni ale celei mai vii fantazii, pe care le urmăreşti cu încordare deosebită şi cu o curiozitate de neînvins. Ele însă nu părăsesc fondul realităţii sau cel puţin al probabilităţii, şi la sfîrşit ori mai curînd găseşti minunilor o dezlegare firească prin vreo regulă [de] fizică, chemie ori matematică. Aci cea mai exactă ştiinţă îşi dă mîna cu cea mai liberă fantazie ; ele împreună te dezmiardă şi te distrează instruindu-te totodată." [2]

---

[1] George Panu, *Amintiri din „Junimea" de la Iaşi*, în *Săptămîna*, nr. 34, 6 aprilie 1903, pp. 391—392. Interesante din acest punct de vedere sînt şi conferinţele ţinute de G. Panu la Iaşi, în 1882 *(Poezie şi ştiinţă)*, 1883 *(Baza pozitivă a artei)* şi 1884 *(Fantezie şi realitate)*, recenzate de Ion Nădejde în *Contemporanul*.

[2] E. Dăianu, *Jules Verne — Scriitor şi scrieri —*, prefaţă la Jules Verne, op. cit., pp. VI—VII.

Primul critic român care ia cunoştinţă de existenţa *romanului ştiinţific* este transilvăneanul Ilarie Chendi. Iritat de felul în care Jules Verne îi prezintă pe românii din Transilvania, în *Castelul din Carpaţi*, Ilarie Chendi identifică mai întîi genul cu literatura didactică, pentru a-l respinge apoi, în întregime, cu argumente istorice şi estetice :

„Chestiunea dacă romanul şi poezia în genere poate avea chemare didactică, s-a rezolvit deja în secolul trecut. Lupta contra poeziei didactice, reprezentată în Francia prin Boileau, în Englitera prin Pope, iar în Germania prin Gottsched, s-a sfîrşit cu triumful ideilor reformatorice ale lui Herder şi Lessing, cari respingeau tendinţele didactice şi moralizătoare din chemarea poeziei. Aderenţii lui Lucretiu, a poetului care în poezia sa «de natura rerum» cuprinsese întreaga filozofie a lui Epicur, au făcut loc aderenţilor lui Virgil. Poezia adevărată, prezentarea în mod artistic a vieţii omeneşci şi a stărilor sufleteşci, a prins rădăcini. Reprezentanţii poeziei didactice sînt astăzi îngropaţi şi dacă ne întîlnim undeva cu încercări de a reîmprospăta acel curent, n-avem motiv de a crede că vor izbuti.

Pentru că nu ne convine ca astăzi, cînd toţi ramii şciinţei sînt pe o treaptă atît de înaintată, cînd educaţiunea popoarelor este pusă pe baze scientifice, cînd fiecare ram al şciinţei îşi are cercul său de lucrare, — nu ne convine că se fac încercări de a inocula *poeziei* tendinţe proprii *şciinţei.*

Vedem cum chiar în timpul mai nou se scriu romane al căror material este scos din domeniul metafizicei. Somnambulismul, spiritismul şi diferite fenomene psihopatice sînt obiecte predilecte, cari se tractează în romane cu mult aparat şciinţific. Un lucru însă s-a adeverit despre acest fel de producte ale artei (întru cît se pot numi astfel), că ele n-au *trăinicie*, ci în timp scurt ajung puse la dosar. Precum romanele lui Walter Scott au fost date uitării din pricina tendinţei prea sforţate de a învăţa şi moraliza, astfel se uită şi romanele mai noue numite «şcientifice» sau didactice.

Romanele lui Jules Verne aparţin acestei categorii. În toate găsim înjghebată o mare cantitate de şciinţă. Deosebirea între el — care e fără îndoială un scriitor de mare talent — şi între alţi romancieri este că formele în cari îşi îmbreacă materialul sînt *interesante.* Materialului sec îi dă viaţă organică, şciinţei îi dă rolul de a distrage. Succesele ce Verne a secerat prin romanele sale sînt datorite exclusiv formei. Trăinicie însă nu ş-a asigurat romanelor sale. Deja astăzi ele au roluri secundare, care în literatură stau mult *îndărătul* acelor romane care desfăşură înalte probleme sociale şi cari stau la nivoul artei.

Peste romanul «Castelul din Carpaţi» s-a trecut deja la ordinea zilei. Francezii cari vor să-şi facă o idee despre românii din Tran-

silvania sau despre inventiile lui Edison, n-au trebuință să o cetească în acest roman. Cu inventiile s-au învechit și *prescris* și romanul. Iar abstrăgînd de la aceste doue părți ale romanului, rămîne superstiția exagerată și puțina acțiune în giurul celor doue relații de dragoste, cari singure însă nu captivează. Dacă n-ar fi modul interesant de povestire, romanul acesta astăzi n-ar mai avea nimic ce l-ar ridica peste romanele de anticuar." [3]

Cel mai important și mai complet manifest teoretic al literaturii S.F., înainte de cel de al doilea război mondial, este articolul lui Victor Anestin, *Romanul științific*, publicat în *Foaia populară*, la sfîrșitul anului 1898. În afara unei comparații între Jules Verne și Flammarion, Victor Anestin, care identifică și el *romanul științific* cu *popularizarea* și propune un sistem de clasificare a romanelor științifice în raport cu atitudinea scriitorului față de știință, dezbate chestiunea originilor, a specificului de gen și a funcției literaturii S.F.

„În secolul nostru [...], romanul științific a ajuns la cea mai deplină dezvoltare a sa.
Genul acesta de roman place tuturor, atît celor cari au puțină cultură, cît și celor culți.
Celebri sînt însă numai doi scriitori în acest gen și anume: Jules Verne și Flammarion. Jules Verne se bucură de cea mai mare popularitate: nu e om care să nu fi citit unul din romanele sale. Flammarion e însă citit mai cu seamă de cei culți.
În fond, amîndoi urmăresc același scop: vulgarizarea științelor. De aceea vom da mai jos o încercare de clasificare, în care nu se va cuprinde numai cei cari au încercat să vulgarizeze știința prin romane, ci și acei, prin descrieri populare, cu un stil plăcut și inteligibil.
Vulgarizatorii științelor se împart, după noi, în trei clase:
1) a acelor cari voiesc să vulgarizeze o știință sau mai multe științe pe care ei le cunosc perfect — dar nu au darul de a te face să simți cu ei, nu știu să arate rezultatele științei, curate de orice detalii tehnice.
Așa de exemplu, un Arago, Comte, Guillemin, Figuier și poate chiar și Humboldt.
2) acea a profanilor cari într-un timp oarecare pot să-și înmagazineze în creierul lor rezultatele unei științe, cu cari ornează canavaua unui roman.

---

[3] Ilarie Chendi, *Jules Verne: „Castelul din Carpați". Traducere de Victor Onișor. Cu o prefață de dr. E. Daian. Sibiiu, 1897 — Recensiune* —, în *Familia*, nr. 47, 23 noi./5 dec. 1897, p. 556.

Fiindcă în acest caz știința nu joacă decît un rol secundar, imaginațiunea avînd loc în primul plan, scriitorii de acest fel vor fi acei cari vor avea mai mult succes. Așa Jules Verne, Boussenard, Jules Gros etc.
3) aceea a vulgarizatorilor cari posedă în întregime și perfect știința ce vor să vulgarizeze, și sînt dublați și de un bun literat care știe să-și noteze impresiunele. Flammarion e unul dintre cei dintîi. Jules Verne ar avea loc într-această clasă, numai întru cît privește geografia. [...]
Ar fi de dorit însă ca acei editori cari scot «Biblioteci de popularizare» să nu uite și această ramură a literaturei, care are totdeauna ca auxiliari: știința și filozofia. Cer iertare celor prea practici, însă omenirea nu a ajuns încă la izgonirea oricărui ideal, și romanele științifice au de scop, pe lîngă de a face cunoscute ramurile științei, și pe acela de a duce gîndurile noastre către ipoteze ce poate odată se vor realiza și care, deocamdată, ne fac viața mai plăcută." [4]

Surprinzător prin promptitudinea cu care sesizează direcția nouă a literaturii S.F., după Jules Verne, este articolul *O nouă orientare a literaturii științifice*, publicat în revista *Progresele științei*, în anul 1905, și semnat Solo:

„...în acești din urmă ani, au apărut niște lucrări de ale scriitorilor englezi, destinate a procura senzațiuni de artă bazate pe ipoteze științifice. [...] În toate timpurile scriitorii au căutat de a face ca operile lor să dee pe de o parte de gîndit și pe de alta, să fie puși cititorii față în față cu ipotezele științei.
Dar această tendință a luat în ultima vreme o extensiune considerabilă, mai ales în țările anglo-saxone, datorită influenței scriitorului american Edgar Poe și scriitorului francez Jules Verne. *Aici vom expune o schiță a celor mai tipice opere, a celor mai stranii idei și a celor mai verosimile profeții științifice, pe care le dezvoltă noua orientare a literaturii științifice apusene. Aceste opere pe cari le vom publica în enciclopedica noastră revistă* precum și în suplimente, fascicule separate, sînt următoarele: «Războiul Planetelor», — «Primii oameni în lună», — «Insula Doctorului Moreau», — «Faceți loc giganților», — «Mașina de explorat vremea», — «Omul invizibil» etc."

Accentul nu mai este pus acum pe valoarea de popularizare, ci pe verosimilitatea ipotezei științifice și pe funcția ei anticipatoare:

---

[4] Victor Anestin, *Romanul științific*, în *Foaia populară*, nr. 35, 1 noi. 1898, p. 2.

Ipotezele scriitorilor, „deşi bazate pe ştiinţa de pînă acuma, sînt totuşi nişte proorociri cu multe caractere de verosimilitate. Prezintă, adică posibilitatea ca într-un viitor îndepărtat, cînd gîndirea omenească va căpăta noi avînturi, să se traducă în fapte pozitive."

Deşi nerealizat, datorită întreruperii apariţiei revistei, dar şi din pricina supraestimării propriei competenţe editoriale, articolul din *Progresele ştiinţei* propune cel mai amplu şi mai informat program de traduceri, în perioada *romanului ştiinţific*, un fel de *Bibliotecă Universală* a literaturii S.F., în genul lui Ion Heliade Rădulescu :

„În numărul viitor vom începe dar publicarea în corpul revistei a instructivului şi ştiinţificului roman «Războiul Planetelor», iar în suplimente fascicule speciale vom publica celelalte opere ale lui Wells descrise mai sus. De asemenea tot în suplimente-fascicule speciale vom publica şi maestralele opere ale lui Jules Verne şi anume : «Douăzeci de mii de leghe subt mările lumei». — «De la pămînt la lună». — «Aventurile căpitanului Hatteras la Polul Nord». — «Balonul cu cîrmă». — «Cele cinci sute de milioane ale Begumilor». — «Arhipelagul în foc». — «Voiajul prin lumea planetelor» etc., etc. În numărul prezent dăm cîteva ilustraţii din sutele de ilustraţii pe care le vom da la publicarea lui Wells şi a nemuritorului Jules Verne." [5]

La o cercetare mai atentă a eventualelor modele ale revistelor româneşti de popularizare a ştiinţelor, articolul din *Progresele ştiinţei* se dovedeşte a fi o prelucrare şi, parţial, o traducere a studiului *La Littérature fantastique & terrible*, de Gaston Deschamps, publicat în revista *Je sais tout* (numărul VIII, 15 septembrie 1905), cu ilustraţii ale cunoscutului desenator H. Lanos, preluate şi ele în paginile publicaţiei noastre. Meritul autorului român este totuşi acela de a fi delimitat *romanul ştiinţific* (termen pe care Gaston Deschamps nu-l întrebuinţează), de literatura fantastică şi „teribilă" şi de a fi formulat un program coerent care, chiar nerealizat, era capabil să sugereze amploarea europeană a fenomenului, să trezească interesul cititorilor (în 1905 *Progresele ştiinţei* se tipărea într-un tiraj de 60.000 de exemplare) şi să încurajeze parţial celelalte publicaţii de popularizare sau edituri româneşti.

---

[5] Solo, *O nouă orientare a literaturei ştiinţifice*, supliment la revista *Progresele ştiinţei*, nr. 11, noi. 1905, pp. 5—8.

4. Revistele de popularizare

Înainte de apariţia unor publicaţii sau edituri specializate, *revista de popularizare a ştiinţelor* reprezintă, împreună cu *foiletonul* din jurnalele de mare tiraj, locul principal de exprimare al literaturii ştiinţifico-fantastice, mediul ei esenţial de existenţă, format dintr-un număr important de cititori. Primii autori români de romane S.F., Victor Anestin şi H. Stahl, au ieşit din laboratoarele revistelor de popularizare, încurajaţi de ele şi hrăniţi cu ideile curente aici. O *călătorie la Venus*, de Victor Anestin, a apărut ca supliment gratuit pe lîngă revista *Foaia populară*, *Un român în Lună*, de H. Stahl, apare aproape integral ca foileton în *Ziarul ştiinţelor şi al călătoriilor*, iar o altă revistă de popularizare, *Natura*, recomandă cititorilor romanul, imediat după apariţie, şi reproduce un capitol în numărul 4, din 1915.

Prima publicaţie de acest fel din România a fost *Isis sau Natura, Jurnal pentru respîndirea ştiinţelor naturale şi esacte în toate clasele* (1856—1859, 1862, 1865), redactat de galiţianul Iuliu Baraş (1815—1863), înlocuit apoi de D. Ananescu şi C. Essarcu.

> Absolvent al Facultăţii de medicină din Berlin, unde obţine şi doctoratul, Iuliu Baraş se stabileşte în Ţara Românească (după ce autorităţile de la Iaşi îi refuzaseră dreptul de a profesa în Moldova) şi este, pe rînd, medic de carantină la Călăraşi (din 1843), medic al judeţului Dolj, la Craiova (din 1845), unde publică primul volum din *Minunile naturii* (1850) şi, în cele din urmă, medic şi profesor de ştiinţele naturii în Bucureşti (din 1851), la Colegiul Naţional (Sf. Sava) şi la Facultatea de medicină a generalului Carol Davila. [1]

În primii patru ani de apariţie, revista *Isis*, din care Aron Pumnul a reprodus fragmente în *Lepturariul* său, a fost scrisă aproape în întregime de Iuliu Baraş. Nivelul cu totul remarcabil al publicaţiei, onestitatea şi, ceea ce este mai cu-

---

[1] Alte amănunte biobibliografice în M. Schwarzfeld, *Dr. Iuliu Barasch, Omul. Opera. Bucăţi alese*, Editura Cercului „Libertatea", Bucureşti, 1919 şi Emil I. Critzman, *Doctorul Iuliu Barasch, 1815—1863, Viaţa şi activitatea lui*, Tipografia Concurenţa Osias M. Klein, Bucureşti, f.a.

rios, coerența limbii, în varianta științifică, practicată pentru prima dată în chip sistematic aici, atrag atenția tînărului Maiorescu, care debutează în *Isis* cu un studiu despre *Măsurarea înălțimei prin barometru* (nr. 31, 22 august 1858).

Pe lîngă numeroasele articole de popularizare a științelor naturii, în *Isis* au apărut studii astronomice, *articole de ipoteză* despre pluralitatea lumilor sau despre cele mai populare invenții ale epocii, aerostatul și „vaporul submarin" [2]. Adesea, textele acestea sînt la un pas de ficțiune sau, ceea ce este mai important, indică legătura posibilă dintre ipoteza științifică și literatură :

> „Dacă o convicție profundă ar putea fi un argument în materie științifică un savant nu s-ar îndoi de a pretinde că un călător transportat deodată din globul nostru în Venus n-ar fi mai mult dezorientat decît un bucureștean ce din București l-ai fi transportat deodată legat la ochi în Londra sau Paris. [...] Născut și trăind în același timp, Venus va muri în același timp cu pămîntul.
> Un poet, om de sciință va putea găsi aci un admirabil subiect de o admirabilă poemă." [3]

Astfel de articole au apărut și în *Revista sciințifică, Diaru pentru vulgarisarea sciinteloru naturale și fisice* scos de P. S. Aurelian, C. F. Robescu și Gr. Stefănescu, între 1870 și 1882. [4]

O bună publicație de popularizare poate fi considerată și revista Cercului socialist de la Iași, *Contemporanul* (1881—

---

[2] *O lume e numai, sau mai multe?*, nr. 21, 1 iunie 1856 ; [Iuliu Baraș], *Clădirile arhitectonice în lună*, nr. 14, 8 april. 1857 ; *Studii astronomice, Despre Lună, sau satelitul pămîntului*, numerele 39—40, 22 oct. — 30 oct. 1858 ; E[ssarcu]., *O preumblare prin ceruri*, nr. 32, 29 aug. 1865 ; *Typul uman în lumile ceresci* (după revista *Cosmos*), numerele 26—27, 15 iulie — 22 iulie 1865 ; *Umblare cu aerostate sau baloane*, nr. 30, 15 aug. 1858 ; *Ceva despre istoriea călătoriilor în baloane*, numerele 34—35, 15 sept. — 22 sept. 1859 ; A[nanescu]., *Vaporul submarin* (după *Cosmos*), nr. 31, 22 aug. 1862 etc.

[3] E[ssarcu]., *O preumblare prin ceruri*, în *Natura*, nr. 32, 29 aug. 1865, p. 256.

[4] P. S. Aurelian, *Despre aerostate sau baloane*, nr. 22, 1 ian. 1871 ; Gh. Stefănescu, *Se potu nasce ființe vii fără părinți?*, nr. 4, 1 april. 1872 ; *Relație asupra ascensiunei făcută la 20 Iunie 1874* (de maiorii Poenaru, Lahovari și Dumitrescu, cu balonul „Mihai Bravul", după *Monitorul oficial*), nr. 11, 15 iulie 1874.

1891), scoasă de Ion Nădejde (director), Sofia Nădejde, V. G. Morţun, Gh. Nădejde, C. Mille şi C. Dobrogeanu-Gherea.

Într-un articol din *Lumea nouă literară şi ştiinţifică*, Ion Nădejde atrage atenţia asupra unei descendenţe ignorate de cercetătorii de astăzi ai publicaţiei, preocupaţi doar de modelele ideologice şi eventual literare ale *Contemporanului*:

> „«Contemporanul», pe care mai pe urmă l-am scos timp de opt ani la Iaşi, a fost, pînă la un punct, urmarea revistei lui Baraş." [5]

Într-adevăr, alături de studiile de ideologie sau de critică literară, în *Contemporanul* au apărut, ca şi în revista lui Iuliu Baraş, numeroase articole de popularizare a ştiinţei, datorate îndeosebi soţilor Nădejde. Dar spre deosebire de Baraş, care era preocupat mai ales de *natură*, Ion Nădejde pune accentul pe *ştiinţă*, formulînd chiar, în replică, titlul uneia dintre rubricile sale, *Minunile ştiinţei.*

Spre sfîrşitul secolului XIX şi mai ales la începutul secolului XX, numărul revistelor de popularizare creşte. Acum apar, la Bucureşti, *Revista sciinţifică literară Progresul* (1897), *Foaia populară* (1898—1903), *Progresele ştiinţei*, *Publicaţiune ştiinţifică, educativă instructivă şi de reclamă* (1904—1906), cu un tiraj care urcă de la 40.000 de exemplare, în 1904, la 70.000, în 1906, *Natura*, *Revistă ştiinţifică de popularizare*, „publicată sub îngrijirea d-lor G. Ţiţeica şi G. G. Longinescu" (1905—1916, 1922—1948), *Ştiinţa tuturor*, *Revistă săptămînală pentru popularizarea ştiinţelor* (1918—1920) şi, la Iaşi, *Revista ştiinţifică „V. Adamachi"* (1910—1949).

În *Foaia populară*, Victor Anestin semnează o *Cronică ştiinţifică* [6], în *Progresele ştiinţei* apar articole despre homunculi şi despre Atlantida [7], la *Natura* G. Ţiţeica scrie

---

[5] În *Lumea nouă literară şi ştiinţifică*, nr. 22, 7 april. 1896, p. 1.

[6] La această rubrică au apărut *Sfîrşitul lumei, Cerul şi contemplatorii săi, Planeta Marte, Luna, Saturn, Spre alte lumi..., Un nou vehicul, Ce se poate vedea cu o lunetă?, Soarele*, toate în 1898, *Geneza norilor, Stele căzătoare, Balul stelelor, Sfîrşitul pămîntului*, în 1899, *Luceafărul*, în 1900, *Unde ne duce Soarele?, Astrele sînt fiinţe, Cometa lui Halley în 1910*, în 1903.

[7] *Homunculus (omul artificial)*, nr. 9, sept. 1904; *Atlantida*, nr. 10, oct. 1905.

despre *mişcarea perpetuă* şi suprafaţa lunii [8], iar la *Revista ştiinţifică „V. Adamachi"*, la care colaborează Gr. Antipa, Traian Lalescu, A. D. Xenopol, C. Bacaloglu, Petre Poni, Grigore Marinescu, Spiru Haret, N. Teclu şi Victor Babeş apar articole despre spaţiile cu mai multe dimensiuni şi teoria mutaţiilor. [9]

Unele dintre aceste articole reprezintă o pregătire a viitoarelor romane sau povestiri ştiinţifice şi astronomice (cazul lui Victor Anestin), altele sugerează această legătură prin accentul pus pe latura speculativă şi ipotetică a problemelor ştiinţifice. [10]

Ideea mai veche a „luminării" ştiinţifice prin literatură şi implicit a stimulării unei forme literare noi este susţinută şi cu argumente teoretice de către cele mai multe dintre revistele de popularizare care apar în această perioadă :

---

[8] G. Ţiţeica, *Mişcarea perpetuă*, nr. 4, ian. 1906 ; G. Ţiţeica, *O excursie pe suprafaţa Lunei* (după J. Franz, *Der Mond)*, nr. 4, ian. 1908. Alte articole din *Natura :* M. R. Tudoran, *După moartea Pămîntului* (după Flammarion), nr. 2, noi. 1906 ; I. Corbu, *Telegrama fără sîrmă de pe planeta Marte*, nr. 4, ian. 1907 ; G. Ţiţeica, *Astronomia şi pictura*, nr. 10, iulie 1907 ; D. Drîmbă, *Pădurile planetei Marte* (după *Revue des Eaux et Forêts)*, nr. 4, ian. 1910 ; G. G. Longinescu, *Din profeţiile lui Edison* (după *La Nature*), nr. 8, mai 1911 ; Spiru C. Haret, *Astronomie populară*, nr. 9, iunie 1911 ; Victor Anastasiu, *Sfîrşitul lumii*, nr. 10, iulie 1912 ; I. Ionescu, *Viaţa în lumea plană*, nr. 7, april. 1913 etc.

[9] G. Ţiţeica, *Spaţii cu mai multe dimensiuni*, nr. 1, febr. 1913 ; I. Borcea, *Ideile noi cu privire la fixitatea şi variabilitatea speciilor ; teoria mutaţiilor*, nr. 2, mai 1911. Au mai apărut aici : G. Bratu : *Cucerirea aerului*, nr. 3, aug. 1910 ; *Submarine şi submersibile*, nr. 3, aug. 1910 ; *Progresul aviaţiunei*, nr. 4, noi. 1910 ; *Mercur şi Venus*, nr. 1, febr. 1911 ; *Planeta Marte*, nr. 2, mai 1911 ; V. Anestin, *Un pămînt mort : Luna*, nr. 3, aug. 1913 ; I. Simionescu, *Atlantida*, nr. 3, aug. 1913 ; Sava Athanasiu, *Problema existenţei continentului Atlantida*, nr. 1, martie 1931 etc.

[10] În articolul *Un astru mort — o lume nouă* (Natura, nr. 9, iunie 1909), I. Corbu (autorul unei lucrări de popularizare a astronomiei, *Ad astra! Astronomie poporală în icoane*, Bistriţa, 1910), dezvoltă ipoteza vechimii civilizaţiei de pe Marte şi a profitului care ar decurge dintr-un eventual contact cu reprezentanţii acestei planete : „Poate că harta pămîntului nostru pînă în cele mai mici amănunte şi pînă în cele mai depărtate epoce se păstrează în arhivele astronomice ale Marţienilor." Ideea este reluată de Constantin Belcot, în *Convorbiri interplanetare*, articol publicat în *Ştiinţa tuturor*, nr. 49, 24 noi. 1919 : „Poate că locuitorii de pe Marte să aibă o ştiinţă mai veche, poate că multe mistere să fie dezlegate de ei, poate că problemele vieţii au fost simplificate acolo. Am putea pe această cale să facem progrese nemaivăzute..."

„Ideile ştiinţifice gustate în lucrări literare de valoare se prind uşor, fără sforţare, aşa că din acest punct de vedere, literatura poate servi foarte mult în problema *popularizării ştiinţei*, care preocupă astăzi pe mulţi oameni iubitori de ştiinţă. Cu Astronomia în special s-au făcut progrese însemnate ca popularizare. Desigur, cunoaşteţi romanele idealiste ale astronomului popular Camille Flammarion. S-a întîmplat şi invers, ca oameni de ştiinţă, entuziasmaţi într-atîta de rezultatele splendide la care au ajuns prin studiul naturei, să treacă pe panta imaginaţiunei, a literaturei propriu-zise. E destul să amintim pe Kepler, descoperitorul legilor de mişcare ale planetelor, care se entuziasmează în aşa grad de simplitatea acestor legi, încît ajunge să i se pară că aude în ceruri o *armonie divină* pe care o redă apoi în lucrări de o adevărată valoare literară. În literatura noastră, genialul poet-filozof Mihail Eminescu ne dă în lucrarea sa *«Sărmanul Dionis»* pe lîngă uimitoare concepţii metafizice asupra timpului şi spaţiului şi cîteva idei asupra felului cum era privit universul în concepţiile astronomilor vechi.“ [11]

Fondat de Luigi Cazzavillan, directorul ziarului *Universul*, *Ziarul călătoriilor şi al întîmplărilor de pe mare şi uscat*, cunoscut în epocă sub numele de *Călătorul*, a fost cea mai importantă revistă de popularizare a ştiinţelor din România, în prima jumătate a secolului XX şi, ceea ce ne interesează mai mult, singurul periodic de la noi despre care se poate afirma că, pînă la apariţia unei publicaţii de specialitate, a inclus în paginile ei şi o revistă de literatură S.F. Prin această trăsătură, *Călătorul* se deosebeşte de celelalte reviste de popularizare, mai tehnice, cu o viaţă mai scurtă sau cu un program mai puţin diversificat.

Ziarul călătoriilor, revistă bisăptămînală (8 pagini) pînă la numărul 58, 3 iunie 1898, şi săptămînală (16, mai rar 20 de pagini) de la această dată, a apărut la Bucureşti, între 5 noiembrie 1897 şi 5 aprilie 1949, cînd a fost înlocuită de revista *Ştiinţă şi tehnică pentru tineret*, cu o perioadă de întrerupere între 15 noiembrie 1916 şi 6 ianuarie 1920. [12]

---

[11] G. A. Nichifor, *Astronomia în literatură*, în *Natura*, nr. 5, febr. 1909, pp. 165—166.

[12] Un articol jubiliar din 1936 fixează la 1885 data de apariţie a revistei: „Primul număr al revistei noastre a apărut în anul 1885, din iniţiativa şi prin străduinţa lui Luigi Cazzavillan. Pe atunci purta numele de *«Ziarul ilustrat al călătoriilor şi al întîmplărilor pe uscat şi pe mare»*, apărea în opt pagini şi se vindea cu «10 bani în toată ţara» [...] Din cauza greutăţilor de tot felul, revista n-a avut în primii ani o apariţie regulată.“ *Cinci-zeci de ani de existenţă*, în *Ziarul ştiinţelor şi*

Condus la început de Neculai Procopiu și apoi de C. Cosco și avînd în primii ani de apariție un tiraj de peste 1000 de exemplare, *Ziarul călătoriilor* își schimbă de mai multe ori titlul și redactorii responsabili, devenind, sub conducerea lui Victor Anestin, *Ziarul călătoriilor și al științelor populare* (de la 14 noiembrie 1912) și *Ziarul științelor populare și al călătoriilor* (de la 12 noiembrie 1913). După primul război mondial, revista reapare cu acest ultim titlu, pînă la 30 octombrie 1923, cînd devine *Ziarul științelor și călătoriilor*, denumire pe care o păstrează pînă la ultimul număr. Redactorii responsabili de după 1920 sînt, pe rînd, Dimitrie Dimiu (pînă în 1922), Al. Topliceanu (în 1923), Enric Oteteleșianu și David Roman (din 1924, pînă în 1927), Const. A. Dissescu și A. Negulescu, care a semnat numeroase articole cu pseudonimul Moș Delamare. Din 1938, A. Negulescu este singurul redactor responsabil al revistei, pînă la 30 noiembrie 1948, cînd numele redactorilor dispar, fiind înlocuite de formula tipică a tuturor publicațiilor din această epocă, „apare sub conducerea unui comitet de redacție".

Pînă la seria redactată de Victor Anestin, cînd revista atinge nivelul maxim de calitate și un tiraj remarcabil de aproximativ 15.000 de exemplare, modelul nemărturisit al *Călătorului* este *Journal des Voyages et des aventures de terre et de mer*, care apare în Franța, din 1877, pînă în 1949, și din care sînt preluate mai multe foiletoane literare ale romancierului popular Louis Boussenard, numeroase articole de popularizare și chiar ilustrația unor coperți. [13]

Fără să enunțe un program explicit, prima serie a revistei (nr. 1, 5 noi. 1897 — nr. 809, 7 noi. 1912) comunică citi-

---

al călătoriilor, nr. 52, 22 dec. 1936, p. 820). Biblioteca Academiei R.S.R. nu posedă numere înainte de 1897 dar, pornind de la cîteva referințe din *Telegraphul*, *Necesarul* și *Frăția Româno-Italiană*, *Publicațiunile periodice românești*, de Nerva Hodoș și Al. Sadi Ionescu, confirmă această informație, înregistrînd la p. 202 *Diarul ilustrat al Căletoriilor și al Intîmplărilor pe Uscat și pe Mare*, București, Iun.-Sept. 1884, 2 pe lună, Editura ziarului „Frăția Româno-Italiană", cu precizarea că anul primei apariții este 1884, nu 1885.

[13] *Les habitants de Mars communiquant avec la Terre*, coperta numărului 220, din 17 februarie 1901 al revistei franceze, care ilustrează articolul lui Wilfried de Fonvielle, *A la surface de Mars*, devine în numărul 200, 14 martie 1901 al *Ziarului călătoriilor*, *Locuitorii din Marte făcînd studii asupra pămîntului și comunicînd cu Pămîntul*, iar

torilor, prin intermediul unor note redacţionale, cele „două scopuri“ avute în vedere, „dezvoltarea gustului de călătorii, mai cu seamă prin ţările române, şi vulgarizarea ştiinţelor naturale.“ [14]

Seria a doua (14 noiembrie 1912—15 noiembrie 1916), redactată de Victor Anestin, deplasează centrul de greutate al preocupărilor revistei spre popularizarea ştiinţelor, între care, practic, astronomia va ocupa locul cel mai important. Programul acesta, care, din motive greu de precizat pierde din vedere literatura, este completat de Victor Anestin printr-un răspuns la *Poşta redacţiei*, în numărul 2 din 21 noiembrie 1912 :

> „...vom continua să publicăm şi călătorii fie chiar închipuite, dacă ele pot folosi cunoştinţelor geografice.“

Interesul manifestat de *Ziarul ştiinţelor populare şi al călătoriilor* pentru literatură este mult mai mare decît lasă să se bănuiască aceste rînduri. În general, revista publică povestiri exotice şi marinăreşti, jurnale de călătorie, legende, varietăţi, *Lăcustele* de Alphonse Daudet, *Briganzii din Capitanata* de E. de Amicis, *Insula Dracului*, „roman de aventuri cu piraţi“, de Thomas Mayne Reid, *Episoade din călătoria mea la Polul Nord* de Fridtjof Nansen, *Prinţul de Tours*, roman de aventuri de Paul d'Ivoi, *Misterele Mexicului sau Logodnica mexicană* de Louis Boussenard, *Pierduţi printre fiare*, *Monstrul apelor* şi *În inima pădurilor vergine* de Mihai Ţican Rumano sau *Moartea e aici, în preajmă* şi *Arestarea lui Arsène Lupin*, de Maurice Leblanc.

Cu mici modificări de intensitate şi mari fluctuaţii de gust, acest interes a rămas constant pe toată durata de apariţie a revistei. Mai mult, o bună parte a literaturii tipărite aici face parte din categoria care va primi mai tîrziu numele de S.F. şi primul număr al *Călătorului* inaugurează publicarea în foileton a romanului *Castelul Carpaţilor* (5 noi. 1897—

---

coperta numărului 268, din 19 ian. 1902, cu legenda *Au premier choc de l'avalanche, l'orgueilleuse Tour [Eiffel] de trois cents mètres s'écroulers comme un chateau de cartes*, concepută pentru articolul lui Victor Forbin, *La fin du monde, Le déluge de glace*, este reprodusă de *Ziarul călătoriilor*, în nr. 249, 19 febr. 1902.

[14] Vezi nota din nr. 96, 16 martie 1899, p. 754.

25 dec. 1897), de Jules Verne, autor din care vor mai apărea, de-a lungul anilor, *Stăpînul Lumei* (6 aprilie 1905—20 iulie 1905), *Michel Strogoff* (2 noi. 1905—19 aprilie 1906), *Invaziunea mărei* (17 mai 1906—6 sept. 1906), *Insula părăsită* (23 sept. 1909—13 ian. 1910), *Măreţul Orenoc* (12 sept. 1922—20 noi. 1923), *Cinci săptămîni în balon* (29 ian. 1924—29 iulie 1924) şi *Bolidul de aur* (16 noi. 1943—19 sept. 1944).

Al doilea autor publicat insistent de *Ziarul ştiinţelor şi al călătoriilor* este Louis Boussenard, din opera căruia au fost preferate mai ales lucrările care ţin de S.F., *10.000 de ani într-un sloi de ghiaţă* (23 sept. 1898—27 ian. 1899), *Arhipelagul monştrilor, Roman de aventuri* (7 febr. 1907—5 sept. 1907), şi *Exploratorii cerului* (*Les aventuriers de l'air*, în *Journal des Voyages*, *Les gratteurs de ciel*, 1907—1908), (16 ian. 1908—3 sept. 1908).

Alături de textele lui Jules Verne şi Boussenard, *Călătorul* a mai tradus un număr apreciabil de romane sau de nuvele clasice ale literaturii S.F., *Maşina de explorat timpul* (27 sept. 1906—31 ian. 1907) de H. G. Wells (fără să indice autorul), *Peirea Pămîntului — Povestiri din lumea timpurilor viitoare* (6 oct. 1910—24 noi. 1910) de J.-H. Rosny Aîné (reprodus probabil din *Les Annales politiques et littéraires*, 29 mai 1910—17 iulie 1910), *Horla* (17 febr. 1910—3 martie 1910) de Guy de Maupassant, *Marele motor „Brown Pericord"* (4 mai 1911), *Lumea dispărută* (17 martie 1942—9 febr. 1943) şi *Cerul otrăvit* (16 febr. 1943—28 sept. 1943) de Arthur Conan Doyle, *Al doilea potop* (21 sept. 1926—30 noi. 1926) de Garret P. Serviss, *Experienţa d-rului Pontius* (13 dec. 1932—31 ian. 1933) de Ed. Earl Repp, *Maşina vie* (12 noi. 1935—3 dec. 1935) de David H. Keller şi *Omul invizibil* (13 febr. 1908—17 april. 1908), nesemnat, probabil *Monsieur... Rien, aventures extraordinaires d'un homme invisible* (1907), de Louis Boussenard.

Din categoria traducerilor pot fi considerate şi unele ilustraţii de coperţi, reproduse sau refăcute de redactorul artistic al *Călătorului*, desenatorul Gilly, după *Journal des Voyages*, *Scientific American*, *Sciences et Vie*, *Popular Mechanics*, *Wirelless World* etc.

Dar contextul necesar apariţiei unei literaturi S.F. originale şi în general a unui mediu S.F. este asigurat nu numai

de traduceri, ci şi de numărul impresionant de articole de popularizare, prin care pătrund în conştiinţa cititorilor vocabularul şi temele virtuale ale fantasticului ştiinţific.[15] Interesant este de observat şi faptul că prin intermediul acestor articole şi, uneori, al notelor biobibliografice, devin cunoscute şi se impun, uneori pentru prima dată, prin simplă citare sau prin rezumat, numele şi operele unor autori de referinţă ai literaturii S.F., Fontenelle (D. Isac, *Populaţia planetelor*, nr. 690, 28 iulie 1910), Arnould Galopin, *Doctorul Omega* (notă bibliografică în nr. 700, 6 oct. 1910), Kurd Lasswitz şi H. G. Wells, *Primii oameni în lună* şi *Războiul lumilor* (*Alte pămînturi locuite*, nr. 4, 5 dec. 1912), Jules Verne (notă bio-bibliografică în nr. 37, 11 oct. 1916), H. G. Wells (notă bibliografică în nr. 4, 26 ian. 1916), *Flatland* de Edwin A. Abbott (Gr. C. Moisil, *O călătorie în Flatland — Fantezie matematică —*, nr. 27, 3 iulie 1923), *R.U.R.* de Karel Čapek şi *Viitoarea Evă* de Villiers de l'Isle-Adam (B. B. Delamare, *Femeia ideală*, nr. 31, 2 aug. 1921, *Autopsia femeii ideale*, nr. 1, 3 ian. 1922 ; Moş Delamare, *Ultimul dar al ştiinţei...*, nr. 1, 29 dec./1 ian. 1929), *Secolul douăzeci* de Albert Robida (Coralia Diaconescu, *Romancieri vizionari ştiinţifici*, nr. 44, 29 oct. 1935), Lucian din Sa-

---

[15] Iată cîteva dintre aceste articole : Adalbert, *Ultimul Android*, nr. 474, 7 iunie 1906 ; I. Dincă Nicolescu, *Tainele vieţii. Homunculii şi omul artificial*, nr. 5, 10 dec. 1913 ; *O descoperire senzaţională* (anabioza), nr. 52, 5 noi. 1913 ; I. Nistor, *Sfîrşitul lumei. Potopul de ghiaţă*, nr. 249, 19 febr. 1902 ; Victor Anestin, *Accidentele planetei noastre*, nr. 30, 4 iunie 1913 ; *Noi dovezi despre continentul misterios Atlantida*, nr. 96, 16 martie 1899 ; I. Simionescu, *Atlantida*, nr. 7, 16 febr. 1916 ; Bogdan S., *Noui observaţii asupra planetei Marte. Un om cu trompă din Marte*, nr. 96, 16 martie 1899 ; *Locuitorii din planeta Marte*, nr. 267, 26 iunie 1902 ; Victor Anestin, *Omenirea de pe planeta Marte*, nr. 20, 26 martie 1913 şi nr. 23, 17 april. 1913 ; *Viaţa în Lună*, nr. 265, 12 iunie 1902 ; Victor Anestin, *Ce e pe Lună ?*, nr. 22, 8 april. 1914 ; Victor Anestin, *Sînt alte lumi locuite ?*, nr. 5, 12 dec. 1912 ; W. Wolyeff, *Mijloc pur ştiinţific pentru a merge de pe Pămînt pe o altă planetă*, nr. 25, 29 april. 1914 ; L. D. Averbuch, *Sborul interplanetar*, nr. 40, 20 oct. 1928 şi nr. 26, 25 iunie 1929 ; *Teoria mutaţiunei*, nr. 41, 8 noi. 1916 ; Traian Lalescu, *Teoria lui Einstein*, nr. 4, 24 ian. 1922 ; Mih. C. Sotiriu, *Spaţii cu mai multe dimensiuni*, nr. 42, 17 oct. 1922 ; Gr. C. Moisil, *Ce e cu a patra dimensiune ?*, nr. 20, 15 mai 1923 ; D. Roman, *Ştiinţa metapsihică*, nr. 24, 8 iunie 1926 ; *Arhitectura de azi, arhitectura de mîine*, nr. 35, 30 aug. 1932 ; Mihail Cernescu, *Omul viitorului*, nr. 10, 1 martie 1938 etc.

mosata, *Omul în Lună* de Francis Godwin, Cyrano de Bergerac, H. G. Wells, Jules Verne (M. Lipeţ, *Sborul interplanetar*, nr. 49, 1 dec. 1936), Hans Dominik (Ioan Vasiliad, *Omenirea în căutare de colonii planetare. Spicuiri din rapoarte fanteziste*, nr. 7, 9 febr. 1937), *Omul cu urechea spartă*, de Edmond About (Leonid Gh. Petrescu, *Frigorificarea umană*, nr. 11, 9 martie 1937) etc.

Fără să impresioneze prin cantitate, literatura ştiinţifico-fantastică originală, publicată de *Ziarul călătoriilor*, din care se detaşează cîteva exemple de referinţă (H. Stahl, *Un român în Lună*; nuvela lui Victor Eftimiu, *Pămîntul a vorbit*, nr. 19, 18 martie 1914; romanul lui Al. Hertzug, *În alte lumi*, nr. 7, 11 febr. 1936—nr. 44, 27 oct. 1936), este astfel distribuită în revistă (ca dealtfel şi traducerile, articolele de popularizare sau notele bio-bibliografice) încît permite extragerea unei concluzii importante în legătură cu o eventuală periodizare a S.F.-ului românesc.

Astfel, înainte de 1950, cele două epoci de vîrf ale literaturii noastre ştiinţifico-fantastice sînt marcate de momentul Anestin, în jurul anului 1914, şi de perioada imediat anterioară celui de-al doilea război mondial, în jurul anului 1936.

Şi ceea ce este mai curios, ambele epoci reprezintă momente de maxim economic, dar şi de ameninţare a unor crize premergătoare marilor schimbări.

5. Pionierii

Literatura ştiinţifico-fantistică românească se naşte la sfîrşitul secolului XIX şi în primele două decenii ale secolului XX, în jurul cîtorva personalităţi ale genului, Victor Anestin, H. Stahl, şi al seriei a doua a *Ziarului ştiinţelor populare şi al călătoriilor.*

Acum apar romanele lui Anestin, schiţa lui B. Brănişteanu (1874—1947), *Cîrma balonului* (1902), *Un reporter în noua planetă Aurora* (1907), de Amargo, *O călătorie în Lună* (1907), de tipograful Al. Speranţă, *Oceania-Pacific-Dreadnought* (1913), de Al. Macedonski, *Pămîntul a vorbit* (1913), *Un asasinat patriotic* (1927) şi piesa de teatru *Sfîr-*

ştitul Pămîntului (1922), de Victor Eftimiu, în fine, romanul *Un român în Lună* (1914), de H. Stahl. [1]

Primul autor specializat de literatură ştiinţifico-fantistică din România a fost astronomul şi popularizatorul *Victor Anestin* (1875—1918), comparat de biografii săi cu Flammarion, pe care l-a admirat şi cu care s-a aflat în corespondenţă, şi numit de C. I. Parhon, în 1921, „un apostol al ştiinţei".

> Născut la 17 septembrie 1875, la Bacău, Victor Anestin, fiul actorului Ion Anestin, s-a consumat, după absolvirea liceului din Craiova, în redacţiile a peste 30 de ziare din Bucureşti, între care *Patriotul*, *Ţara*, *Vremea*, *Adevărul*, *Dimineaţa*, *Viitorul*, *Minerva* şi *Universul*. „Ani la rînd, situaţia sa materială precară l-a obligat să-şi cîştige existenţa la Bucureşti, în subsolurile igrasioase ale tipografiilor, fiind corector, plătit cu o leafă de mizerie." [2] Ca astronom, a efectuat observaţii originale asupra planetei Venus, în 1911, şi a publicat mai multe articole în publicaţiile de specialitate din Anglia, America şi Franţa (*The Nature*, *Monthly Register*, *L'Astronomie*). Între 1907 şi 1912 a editat prima revistă

---

[1] Schiţa lui B. Brănişteanu, *Cîrma balonului*, a apărut în *Adevărul*, nr. 4736, 5 oct. 1902, şi a fost reprodusă de Adrian Rogoz în *Colecţia „Povestiri ştiinţifico-fantastice"*, nr. 353, 1 aug. 1969. *Oceania-Pacific-Dreadnought*, de Al. Macedonski, a apărut în *Flacăra*, nr. 8, 7 dec. 1913 şi, într-o versiune franceză, în *L'Industrie vélocipedique et automobile*, 4 noi. 1911 (v. Al. Macedonski, *Opere III*, *Nuvele, schiţe şi povestiri*, Ediţie critică cu studii introductive, note şi variante de Tudor Vianu, Fundaţia regală pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1944, p. 213). *Pămîntul a vorbit! — Schiţă din Marte —*, de Victor Eftimiu, datată în vol. *Un asasinat patriotic*, Paris, 1909, a apărut în *Spovedania unui clown şi alte nuvele* (Tipografia Cooperativa „Poporul", Bucureşti, 1913), de unde a fost reprodusă în *Ziarul ştiinţelor populare şi al călătoriilor*, nr. 19, 18 martie 1914, iar povestirea *Un asasinat patriotic*, datată Paris, 1917, a apărut în volumul cu acelaşi titlu (Editura „Cugetarea", Bucureşti, 1927) şi a fost republicată cu un început nou şi cu titlul *Omul zburător*, în *Colecţia „Povestiri ştiinţifico-fantastice*, nr. 236, 15 sept. 1964.

[2] I. M. Ştefan şi V. Ionescu Vlăsceanu, *Momente şi figuri din istoria astronomiei româneşti*, Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1968, p. 70. Alte informaţii în L. Florin, *Un apostol al ştiinţei, Victor Anestin (1875—1918) — Biografia unui caracter —*, Extras din „Revista ştiinţifică V. Adamachi", vol. VIII, Iaşi, 1921; Alex. Robescu-Pollux, *Victor Anestin*, în *Ziarul ştiinţelor populare şi al călătoriilor*, nr. 45, 7 noi. 1922; G. Ţiţeica, *Victor Anestin şi Societatea „Prietenii ştiinţei"*, C. Cosco, *Victor Anestin umorist*, ambele în *Ziarul ştiinţelor populare şi al călătoriilor*, nr. 48, 25 noi. 1924.

de astronomie din România, *Orion*, iar în 1908 a înființat *Societatea astronomică română „Camille Flammarion"*.
În 1912 a preluat conducerea *Ziarului călătoriilor*, pe care l-a transformat în *Ziarul științelor populare*, cu un tiraj de 15.000 de exemplare. Împreună cu chimistul C. I. Istrati, a înființat, tot în 1912, *Universitatea populară din București*, iar la sfîrșitul anului 1913 a inaugurat, în calitate de secretar general, societatea *Prietenii științei*, împreună cu Gh. Țițeica și St. Hepites, președintele de onoare. În 1915 a scos la Cîmpina *Biblioteca Știința pentru toți*, din care au apărut 12 numere.
Cu două săptămîni înaintea morții, la 7 noiembrie 1918, este prim-redactor la o nouă revistă de popularizare, *Știința tuturor*.
Ca popularizator, Victor Anestin a scris un număr impresionant de articole în revistele vremii și peste o sută de broșuri, dintre care cele mai cunoscute sînt *Cucerirea aerului* (1909), *Planeta Marte* (1910), *Eclipsele* (1912), *Romanul cerului* (1912), *Viața și invențiile lui Edison* (1915), *Cutremurele de pămînt* (1916), *Se va stinge Soarele?* (1916), *În lumea fantomelor* (1916).

Ca autor de literatură S.F., Victor Anestin a publicat *În anul 4000 sau O călătorie la Venus*, roman original (1899), *O tragedie cerească*, Poveste astronomică (1914) și *Puterea științei sau Cum a fost „omorît" Războiul European*, Poveste fantastică (1916). Împreună cu *Un român în Lună*, de H. Stahl, acestea sînt primele noastre romane științifico-fantastice, și singurele cunoscute pînă în deceniul patru, cînd numărul lor se înmulțește brusc.

În romanul *În anul 4000 sau O călătorie la Venus*, doi savanți de pe Pămînt, Saitni și Asales, construiesc un aparat „mînat de puterea electricității", întrucît balonul este impropriu unei astfel de călătorii, și pornesc spre planeta Venus, cu o viteză de 300 de kilometri pe secundă. Mașina, lungă de 7 metri și lată de 3, „Este de o formă eliptică, mai subțiată către partea dinainte; în partea de la urmă sînt grămădite puternicele acumulatoare electrice. În mijlocul proiectilului se află o cameră îngustă și tapetată cu un strat dens de bumbac." [3]
După un zbor de 37 de ore și 13 secunde, navigatorii se apropie de suprafața planetei Venus, unde micșorează viteza „slăbind intensitatea curenților care se duceau și veneau de la un capăt la celălalt al proiectilului" și amerizează într-una din mediteranele astrului vecin. Pe Venus, cei doi pămînteni fac cunoștință cu oamenii-pasăre și cu *venuzienii* propriu-ziși, le învață repede limba,

[3] *În anul 4000 sau O călătorie la Venus*, Roman original de Victor I. Anestin, Editura revistei „Foaia Populară", București, 1899, p. 11. Curios pentru un roman S.F. este faptul că numele personajului Saitni reprezintă o anagramă a numelui autorului.

se familiarizează cu modul lor foarte simplu de viaţă, coboară în vulcanul Klani, şi ţin două conferinţe despre Pămînt (numit în venusiană Lan) şi despre cercetarea cosmosului. Saitni ar vrea să rămînă pe Venus, îndrăgostit fiind de o femeie-pasăre, dar în cele din urmă Asales îl convinge să renunţe la acest proiect. Cei doi reîncarcă „acumulatorii maşinei" şi îşi iau rămas bun de la venusieni, nu înainte de a se înţelege asupra unui sistem de comunicaţie optică între cele două planete, „de exemplu formarea unei imense linii geometrice pe o scară întinsă" sau „cercuri, patrate, paralelograme etc.". În drum spre Pămînt, aparatul se întîlneşte cu o cometă gigantică, îşi modifică traiectoria, aşa încît cei doi navigatori sînt siliţi să debarce pe Marte. Peripeţiile lui Saitni şi Asales pe planeta Marte ar fi trebuit să facă obiectul altui roman inter-planetar, pe care însă Victor Anestin nu l-a mai scris.

O *călătorie la Venus*, primul nostru roman ştiinţifico-fantastic cunoscut, este lipsit de intrigă sau de suspans, tema fiind aceea filozofică a pluralităţii lumilor. Interesul cărţii nu decurge nici din calitatea ei literară, ci din pitorescul confruntării cu o civilizaţie necunoscută, din încercarea de a anticipa structura societăţii noastre viitoare (o lume condusă de savanţi, care exclude sentimentele şi emoţia) şi, poate, din elementele de popularizare strecurate cu abilitate printre rînduri.

Ceea ce surprinde în cel de-al doilea roman al lui Victor Anestin, O *tragedie cerească*, apărut la mijlocul lunii februarie 1914, nu este tema (*sfîrşitul Pămîntului*), ci amploarea scenariului S.F.

Acţiunea se petrece simultan pe trei dintre planetele sistemului nostru solar (Venus, Marte, Pămînt), în care a pătruns un corp cosmic străin, denumit *Satan*. În urmă cu „vreo 1000 de ani pămînteşti", astronomul Ebert, de la ipoteza căruia porneşte Victor Anestin, „făcuse calculul tocmai pentru un eveniment ca cel de azi". Catastrofa iminentă a ruperii echilibrului inter-planetar este privită cu ochi diferiţi de reprezentanţii celor trei civilizaţii. Pe Venus, în urma unei greve de şase ani a oamenilor de ştiinţă, graniţele au fost desfiinţate şi politicienii siliţi să se refugieze în trei oraşe anacronice, Marid (oraşul regaliştilor), Sarda (oraşul republicanilor) şi Coram (oraşul imperialiştilor). Mai puţin evoluaţi decît pămîntenii şi marţienii, oamenii de pe Venus cunosc totuşi aeroplanul şi automobilul electric şi îşi pun problema pluralităţii lumilor, a sfîrşitului cosmic şi a comunicaţiei interplanetare prin intermediul telegrafiei fără fir. Superiori din punct de vedere tehnic venusienilor, pămîntenii au descoperit modul de a folosi energia

solară, „vederea la distanțe mari cu ajutorul telegrafiei fără fir", arta de a prelungi viața, de a întrebuința electricitatea din atmosferă și „puterea intraatomică", pe care au aplicat-o și în războaie. „Pămîntenii, pentru mijloacele lor de locomoție nu întrebuințează decît această putere, căci sînt stăpîni să dezintegreze atomii mai iute sau mai încet, după cum au nevoie. De aceea, aerul lor e populat de imense vapoare, cari pot să transporte greutăți neînchipuite. Un fizician român a făcut această descoperire, care a fost una din cauzele victoriilor acelui popor neînsemnat pe vremuri." [4].

Marțienii, care „sînt ființele omenești cele mai culte din întreg sistemul solar", comunică „de la creier la creier", fiind „de o sensibilitate extremă" și se ridică de la sol „fără nici o silință, fără nici un aparat, prin propria lor voință". Privit de sus, peisajul marțian corespunde teoriilor lui Schiaparelli, W. Pickering și P. Lowell: „Ce-ar fi fost planeta, dacă omenirea marțiană nu ar fi făcut sforțări de sute și sute de veacuri, pentru a utiliza puțina apă ce le mai rămăsese! La început construiseră douătrei canaluri imense, de la polul nord pînă la ecuator, apoi spre polul sud. În fiecare an se lucrase la alte canaluri, mari și mici, cari formau o adevărată rețea pe întreaga suprafață a planetei. Prin canaluri venea apa binefăcătoare de la cei doi poli, rezultată din topirea zăpezilor polare, apa ce se revărsa apoi pe maluri, pentru a putea să transforme cu nămolul ei, solul cel sterp al planetei. În unele părți, sute de canaluri se încrucișau. Acolo erau centrele marțiene și cu mult mai înainte de anul 2000, un astronom pămîntean descoperise aceste centre ale civilizației marțiene." [5]

> Amenințați de catastrofa cosmică, marțienii și pămîntenii lasă moștenire venusienilor toate cunoștințele și descoperirile lor științifice. Marțienii își contemplă cu seninătate sfîrșitul, în timp ce vecinii lor, pămîntenii, se lamentează și își pierd controlul. Deși nu este amenințată direct, nici Venus nu este scutită de spectacolul umilitor al dezorganizării sociale și al pierderii echilibrului moral. Superstițiile vechi reînvie, politicienii devin din nou activi și Sandy, șeful imperialiștilor, se proclamă împărat și se instalează în fruntea unei armate de 10.000 de venusieni, care vor fi însă împrăștiați de savanți cu ajutorul unor *raze marțiene* dezintegratoare.

În *Ziarul științelor populare și al călătoriilor*, Victor Anestin a explicat pe larg sensul acestui roman și, într-o oarecare măsură, mecanismul silogistic la care trebuie să recurgă orice autor de S.F.

---

[4] Victor Anestin, *O tragedie cerească*, Poveste astronomică, Editura Tipografiei Ziarului „Universul", București, 1914, p. 41. Coperta volumului este realizată de Kuntze.

[5] Ibidem, p. 107.

„Cunoaştem de mult ipoteza lui Ebert cu privire la pătrunderea în sistemul solar a unei stele întunecate, a unui Soare stins, care ar avea masa Soarelui nostru şi o iuţeală de 400 km. pe fiecare secundă. Dîndu-se anumite împrejurări, închipuindu-şi poziţiunile planetelor la un moment dat, Ebert a găsit că planeta Marte ar putea fi scoasă din sistemul solar, planeta Pămîntul ar lua un drum nou, drum cometar, iar planeta Venus ar suferi doar o mică sporire a zilelor anului său.

De ce tocmai acum am alcătuit o poveste astronomică pe tema aceasta, n-aş putea să spun. Am simţit nevoia însă să o scriu. Mi se va imputa poate că în adevăr, tragedia aceasta cerească e prea înfiorătoare şi că omenirea planetei Pămîntul moare fără demnitate, îngrozită de ce are să se întîmple. Cu toate acestea, nu cred că e o exagerare. Dovada o avem de cîte ori cîte un nebun anunţă sfîrşitul Pămîntului. Sînt milioane de oameni cuminţi, cari îi dau crezare, cari se îngrozesc. S-au sinucis mulţi pămînteni în primăvara anului 1910, cînd ziarele puţin scrupuloase au anunţat un dezastru ce nu exista decît în mintea lor. Ce s-ar întîmpla deci, cînd o ipoteză ca aceea a lui Ebert s-ar realiza ?

S-ar putea spune apoi că am populat cu de la mine putere două planete. Dar cine ar putea să aducă dovada contrară, că Marte şi Venus nu pot să fie locuite ? Ar fi cam greu. Dacă sînt unii cari nu vor să creadă că pot să existe locuitori pe alte planete, fac aceasta din diferite motive care numai ştiinţifice nu sînt. Viaţa e universală şi dacă unele planete nu sînt azi locuite, vor fi în viitor, în altele au fost locuite poate în trecut. Vorbesc de numărul colosal de planete ce populează vecinătăţile altor sori. Odată ce admiţi ca rezultat precis al astronomiei moderne, că toate stelele sînt sori, e peste putinţă să nu admiţi că cel puţin o parte din aceşti sori au planetele lor, locuite sau nu.,

În sistemul nostru solar, probabilităţi nu sînt decît pentru Venus şi Marte şi pentru unii dintre sateliţii planetelor Jupiter şi Saturn.

Am populat planeta Venus nu cu monştri, ci cu fiinţe omeneşti la fel cu acelea ale noastre, deşi poate «omul pămîntesc» nu poate să fie prototipul «omului» în general. Vor fi alţi oameni, pe alte planete mai buni şi mai culţi decît noi, cu organizaţii sociale mai potrivite, unde e răsplătită fapta cea bună şi pedepsită cea rea, unde fiecare munceşte, unde nu se ajunge prin linguşire. În acest număr colosal de planete din sistemul sideral, se va găsi desigur şi ceea ce noi credem o utopie şi să sperăm că fericirea şi dreptatea nu plictisesc pe acei fraţi îndepărtaţi.“ [6]

---

[6] Victor Anestin, O *poveste astronomică*, în *Ziarul ştiinţelor populare şi al călătoriilor*, nr. 13, 4 febr. 1914, p. 204. Într-o recenzie din *Viaţa românească* (nr. 3, martie 1914, pp. 431—432), T.A.B. formulează o judecată de valoare pozitivă asupra romanului, pe care îl semnalează cititorilor : „În broderia aceasta de roman autorul presară mulţime de cunoştinţi astronomice şi de fizică astrală, ridicînd un imn ştiinţei, prin

Cîteva luni mai tîrziu, revenind asupra motivelor care l-au determinat să scrie O *tragedie cerească*, Victor Anestin oferă o explicaţie nouă, tipică pentru starea de spirit din care se poate naşte un roman pe tema *sfîrşitului lumii* :

> „În momentul de faţă, peste douăzeci de milioane de oameni se războiesc în Europa, cad sute de mii de răniţi, şi morţi. Nici o putere nu poate să oprească această nepomenită vărsare de sînge. Dacă însă azi s-ar spune oamenilor : «Opriţi-vă, pămîntul, planeta voastră, se află în pericol de moarte. Din infinit vine drept spre pămînt un soare imens, dar stins. Se va ciocni cu Pămîntul peste cîteva luni de zile, totul va fi transformat în văpaie cerească, omenirea îşi va fi isprăvit visul traiului ei...»
>
> Atunci, înspăimîntaţi, toţi războinicii s-ar opri, o panică nebună i-ar cuprinde, războiul ar înceta.“ [7]

Obsesia războiului mondial este prezentă şi în cel de-al treilea roman al lui V. Anestin, *Puterea ştiinţei sau Cum a fost „omorît“ Răsboiul European* (1916), apărut în numărul 3 al *Bibliotecii Ştiinţa pentru toţi*, de la Cîmpina.

> Un faimos miliardar american de origine română, Arthur Shaw se decide să pună capăt primului război mondial, cu ajutorul mecanicului Ionică Moldoveanu, inventatorul unui „dirijabil enorm, care se asemăna oarecum cu forma dirijabilelor obişnuite, dar mult mai complicat, avînd un fel de catarte, semănînd şi cu un transatlantic“ şi al unor savanţi din Europa (fizicianul John Proctor, din Londra, fiziologul Henri Loyal, din Paris, şi chimistul Hans Meyer, din Dresda), care fabrică bombe cu ceaţă şi gaz ilariant. Cu o armată de „soldaţi ai păcii“, formată din 1000 de români transilvăneni, echipaţi cu costume naţionale şi repartizaţi la bordul celor 100 de dirijabile ale mecanicului Moldoveanu, miliardarul traversează Oceanul Atlantic în trei zile şi dezorganizează frontul franco-german cu ajutorul armelor realizate de savanţi. Rîzînd şi cîntînd, soldaţii părăsesc tranşeele şi fraternizează, escadra de dirijabile aterizează la Bucureşti, pe hipodromul de la Băneasa şi România, preia iniţiativa păcii.

---

care starea socială de azi, ce nu e un ideal, poate deveni cu mult mai bună, mai potrivită nobilelor aspiraţiuni a învăţaţilor dezinteresaţi. Forma aceasta de vulgarizare poate să nu placă unora, găsind-o prea înecată de povestirea romantică ; ea este întrebuinţată însă în Anglia şi poate că ei se datoreşte răspîndirea aşa de mare a cunoştinţelor pozitive în mase. [...] «O tragedie cerească» e o scriere de merit, care-şi va cuceri cetitorii ce vor învăţa pe nesimţite [...]“.

[7] [Victor Anestin], *Război sau sfîrşitul lumei ?*, în *Ziarul ştiinţelor populare şi al călătoriilor*, nr. 50, 21 oct. 1914, p. 790.

După o săptămînă de negocieri, ţările europene, cu excepţia uneia, convin asupra unor noi împărţiri teritoriale şi miliardarul Shaw este supranumit „Napoleon al păcii".
Spre deosebire de ambiţiosul Robur, eroul cărţii lui Jules Verne, la care romanul lui Victor Anestin poate fi raportat prin cîteva elemente de intrigă, Shaw înţelege să pună ştiinţa în serviciul progresului: „rolul ştiinţei era însă să ajute numai la progresul omenirei, nu şi la regresul ei." [8]

Structura de romancier sau de povestitor a lui Victor Anestin este aceea a unui popularizator care păstrează mereu legătura cu ideile ştiinţifice ale epocii, avînd o încredere mai mare în ele, decît în fantezie. Fără să fie un scriitor în adevăratul înţeles al cuvîntului, Victor Anestin suplineşte absenţa acestei vocaţii prin entuziasm şi printr-un aer de optimism şi de naivitate al textelor sale, care fac din el aproape un poet.

„Fizica şi astronomia au făcut imense progrese în domeniile cunoştinţelor noastre. Lumea fantastică a electronului ar putea fi descrisă ca cea mai atrăgătoare poveste şi tot aşa, bogata lume a astrelor, tot povestită va fi.
Sînt atîtea descoperiri de seamă în lumea cerească, încît nu mai ai nevoie de nici o invenţiune romantică, ajunge să descri în grai popular tot ce se ştie pînă acum.
Nu e oare cel mai frumos basm să vorbeşti despre un alt pămînt, pe care ar putea să trăiască alţi oameni, asemănători sau nu, cu cei care populează planeta noastră?
Nu e oare o poveste fantastică aceea în care arăţi cum sînt sisteme solare de cîte trei-patru sori, diferit coloraţi, în jurul cărora se învîrtesc nenumărate pămînturi?" [9]

Cu totul necunoscut pînă astăzi a rămas amplul reportaj ştiinţifico-fantastic, *Un reporter în noua planetă Aurora sau Din virtuţile gimnaştilor*, de Amargo, apărut în Bucureşti, la tipografia ziarului *l'Indépendance Roumaine*, în anul 1907.

La 1 aprilie 1907 balonul-aeroplan *Nitnelva*, condus de aeronautul Merzuc, aterizează în Bucureşti pentru a-l lua pe reporterul Ragomi şi a-l transporta în planeta Aurora. Cei doi prieteni

---

[8] V. Anestin, *Puterea ştiinţei sau Cum a fost „omorît" Războiul European*, Poveste fantastică, Editura tipografiei Gutenberg, Cîmpina, 1916, p. 70.

[9] Victor Anestin, *Poveşti astronomice*, Institutul de Arte Grafice şi Editură „Minerva", Bucureşti, 1916, p. 6.

din copilărie pornesc cu o viteză de 200.000 de km pe minut și ajung la destinație după un zbor de două zile și două nopți. Înainte de a coborî pe Aurora, balonul-aeroplan Nitnelva este atacat de mai multe aeroplane-pirat, împotriva cărora se apără utilizînd bombe cu gaze asfixiante și puști cu ace.

Aurora este „o planetă eminamente democrată", „organizată gimnasticeste" : „Toți cetățenii sănătoși, începînd de la vîrsta de 7 ani, sînt obligați să ia parte la exercițiile fizice de tot soiul. Fiecare suburbie are cîte un cîmp de exerciții, în care încap 20.000 de cetățeni, bărbați și femei. Flăcăi, însurați, tineri și bătrîni, toți sînt datori să-și întrețină puterile. Ei îndură orice oboseală fizică și înving pe cea morală."

„Aurorianul trăiește pînă la 200 de ani, în termen mijlociu", hrănindu-se numai cu lactate și vegetale. Carnea și alcoolul sînt prohibite, iar ceaiul și cafeaua se obțin cu rețetă, de la farmacie. Dansul este considerat imoral și neigienic, iar sărutul pe gură este oprit. Orice căsătorie e precedată de trei formalități : examinarea cazierului civil, inspecția corporală și contemplația mutuală. „Toți fără deosebire poartă costume de gimnastici, căci gimnastica, educația fizică sub multiplele ei forme constituie la Aurorieni un fel de cult și o instituție socială."

„Romanele, piesele de teatru cari au o influență rea asupra educației [...] sînt oprite ca și orice marfă prohibită ; sînt permise romanele științifice, poezia socială și tot ceea ce privește educația fizică și morală."

Fiecare oraș de pe Aurora are la intrare cîte un far „a cărui lumină puternică se deosibește ca culoare." Între orașe circulă trenuri electro-magnetice care se deplasează cu o viteză de cel puțin 500 de km pe oră. Orașul Nitnelva, în care este condus reporterul Ragomi, are străzi largi de cîte 100 de metri, luminate cu felinare de radium. Subsolul e împînzit de tuburi pneumatice, prin care circulă mărfuri și bani (moneda aurorianâ fiind *moiarul*). Curățenia este exemplară, iar cai care circulă pe străzi au copitele încălțate cu galoși de cauciuc, pentru a nu face zgomot. „Pe deasupra orașului pluteau fel de fel de baloane, de diferite forme ; omnibusuri aeriene, trenuri etc. se încrucișau fără a se ciocni, atît de bine erau cîrmuite." Casele, prevăzute cu grădini, sînt de o construcție uniformă, iar odăile sînt lipsite, din motive igienice, de covoare, perdele sau draperii. Fiecare prăvălie vinde la prețuri fixe un singur fel de marfă.

„Aurorienii sînt eminamente cumpătați și modești, dușmani neîmpăcați ai civilizației terienilor, care pentru ei este sinonimă cu risipa, cu luxul și cu urmările lor : depravarea și degenerarea." Pentru ca acest contrast să reiasă și mai clar, la periferia orașului Nitnelva, în mahalaua Tego, locuiesc mai mulți pămînteni, care se hrănesc cu carne și consumă alcool, ca niște conspiratori, prin podurile și prin pivnițele caselor. Acești delincvenți sînt urmăriți de poliție și, surprinși asupra faptului, sînt obligați să bea o lună de zile lapte, sub supravegherea unor paznici.

După ce vizitează o școală, redacția unui ziar, parlamentul (Vorbania), circul Tumba, spitalul Artritco (pentru pămînteni) și Anitnelva (pentru aurorieni), „reporterul aerian" Ragomi se întoarce cu balonul-aeroplan pe Pămînt și în clipa aterizării se trezește din somn, căci totul a fost un vis.

Dacă utilizăm terminologia consacrată astăzi, *Aurora* este un *univers paralel*, o replică a Pămîntului adus mereu în comparație, ca element de contrast. Deși este concepută ca o planetă ideală, datorită nenumăratelor interdicții, pămîntenilor le-ar fi imposibil să trăiască aici, cu o singură excepție, a amatorilor de literatură S.F. căci, am văzut, una dintre puținele lecturi admise pe planeta Aurora este lectura romanelor științifice.

Spre deosebire de Victor Anestin, care este un autor specializat, poeții *Al. Macedonski* și *Victor Eftimiu* sînt primii *tovarăși de drum* ai literaturii S.F. din România.

„Înrîurit tot mai mult de atmosfera pozitivist-scientistă a epocii și sub emulația preocupărilor *Contemporanului*, de care tinde să se apropie [...], Macedonski relevă unele curiozități științifice, oarecum finalizate în direcție biologică și, în genere, «materialistă»." [10]

La sfîrșitul secolului XIX și în primul deceniu al secolului următor, Macedonski este acaparat de obsesia *invenției*, prin care ar vrea să forțeze mîna destinului. În această dispoziție, care rămîne una din constantele temperamentului său, el concepe un pistol de buzunar cu aer lichid, un dispozitiv cu ajutorul căruia o barcă ar putea să înainteze împotriva curentului, un proiect de *perpetuum mobile*, pe care ar vrea să-l experimenteze la Paris, prin 1906, un proiect de perfecționare a *sleeping-car*-ului și, în colaborare cu Christea A. Simionescu, directorul ziarului *Biruința*, un aparat de stins coșurile, brevetat în anul 1909.

O idee ciudată, cu un posibil efect psihologic compensator este și nostalgia „anabiozei", a somnului de o sută de ani, din *Accente intime* (1880) :

---

[10] Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski*, Editura pentru literatură, București, 1967, cap. *Știință popularizată*, pp. 21—22.

„De ce nu e putință s-adormi pe neașteptate
Și tocmai peste-un secol, nembătrînit d-etate,
Să te deștepți prin farmec la viață și lumină,
Călcînd într-un nou secol pe-a vechiului ruină!“ [11]

Alte invenții și teorii sînt prezentate în manuscrisul *Paradoxe și utopii științifice* (energia compactă, captarea luminii în vase închise, fabricarea pietrelor prețioase), dar un complex al nerealizării și exemplul poetului Charles Cros, inventatorul fonografului, „uzurpat“ de americanul Edison, îl determină să păstreze numai pentru el toate aceste descoperiri:

„Este destul că americanul Edison se bucură și astăzi de gloria și de foloasele materiale ce ar fi trebuit să fie numai ale poetului Charles Cros. De altă parte, mi s-ar răpi atît din glorie, precum și din bucuria tainică în care trăiesc în visările mele cînd, în timpul nopților, după lungi zile de amărăciune, captez fie lumina născocită, și unde știu să o fixez pentru o vreme oarecare, trecînd-o apoi în globuri, ce luminez feeric, pe dinăuntru și pe dinafară, casa în care locuiesc...“ [12]

Invenția mentală, contrazisă în cele din urmă de realitate, schimbarea reputației și a condiției materiale, printr-o „lovitură“ științifică, iată pe scurt tema „nuvelelor naturaliste“ din *Cartea de aur* (1902).

În *Palatul fermecat*, povestitorul construiește din imaginație, într-un moment de paupertate absolută, un castel gigantic de marmură, cu fațada de 1 km lățime. Legătura între aripile clădirii s-ar face cu „un mic tren subteran“, ferestrele ar fi înlocuite de „pînze cinematografice“, iar în versiunea din *Literatorul*, una din încăperi ar adăposti „un fel de clavir de cristal“, lucrat de Edison „faimosul inventator al telefonului și fonografului“:

„Clapele lui, formate din plăci de sticlă mobile, variau între ele prin grosime și sonoritate și erau întocmite astfel, încît compuneau o întreagă gamă. O serie de picături de apă, scăpînd din

---

[11] *Accente intime*, în Al. Macedonski, *Opere I, Poezii*, Studiu introductiv, ediție îngrijită, note și variante, cronologie și bibliografie de Adrian Marino, Editura pentru literatura, București, 1966, p. 317.

[12] În legătură cu ms. *Paradoxe și utopii științifice*, de unde este extras acest citat, și invențiile lui Al. Macedonski, v. Adrian Marino, *Viața lui Alexandru Macedonski*, Editura pentru literatură, București, 1966, pp. 407—414.

partea superioară a clavirului prin ajutorul unor rigole a căror deschizătură să răstrîngea şi să lărgea mulţumită unui mecanism special, cădeau pe acele clape, cînd mai mici, cînd mai mari, cînd molatici şi cînd precipitate, şi executau operele cele mai grele producînd o armonie cerească." [13]

Înainte de a muri de frig şi de inaniţie, Nicu Dereanu, din nuvela cu acelaşi titlu, copist la un minister din Bucureşti, rezolvă în imaginaţie problema „mişcărei prin mişcare" şi visează o locomotivă enormă, capabilă „să-i poarte în veci de veci numele în slăvi."

Pandele Vergea, eroul din nuvela *Între cotețe*, examinează încă din copilărie problema înmulţirii furnicilor, a gîndacilor de mătase, a broaştelor, şopîrlelor şi peştilor şi sfîrşeşte prin a se ruina consacrîndu-se creşterii păsărilor de curte, pe care visează să le încrucişeze după reţetele cele mai neaşteptate, şi chiar să le fecundeze, metamorfozat în cocoş. Tudor Vianu a comparat acest text cu *Metamorfoza* lui Kafka, dar Pandele Vergea ilustrează un caz de monomanie împins pînă la demenţă.

În *Cometa lui Odorescu*, un elev din clasa a IV-a gimnazială, care citeşte „pe capete" romane şi ştiinţă vulgarizată, „bunăoară pe Jules Verne şi pe Flammarion", ar vrea să ajungă un reprezentant extraordinar al astronomiei în România. Terorizat de visul acesta şi de autoritatea unei mătuşe („odioasa burgheză!"), băiatul rătăceşte noaptea pe străzi pînă ce crede că a descoperit în fine o cometă grandioasă, cu coada tricoloră. După un moment de euforie şi de confuzie totală a realităţii cu visul compensator, cometa se dovedeşte a fi, la un examen mai atent, un „colosal zmeu de hîrtie vînătă al unor copii de peste drum..." [14]

---

[13] Al. Macedonski, *Opere, VI, Nuvele, schiţe şi povestiri*, Ediţie îngrijită, note şi variante de Elisabeta Brâncuş şi Adrian Marino, Editura Minerva, Bucureşti, 1973, pp. 552—553.

[14] Înainte de a fi publicate în *Cartea de aur*, Stabilimentul grafic Albert Baer, Bucureşti, 1902, textele de mai sus au apărut după cum urmează: o versiune amplificată din *Palatul fermecat*, în *Literatorul*, numerele 2, 3, 4 din 15 febr., 15 martie şi 15 aprilie 1881; *Nicu Dereanu*, în *Revista literară*, nr. 1, 10 ian. 1886; *Între cotețe*, în *Stindardul ţării*, numerele 2, 3, 4 şi 6 din 10, 13, 17 şi 24 martie 1888; *Cometa lui Odorescu*, în *Adevărul ilustrat*, nr. 30, 23 sept. 1896.

În „nuvelele naturaliste“ din *Cartea de aur*, Al. Macedonski practică un S.F. implicit, mergînd pe o cale proprie și dezvoltînd o tipologie foarte expresivă din punct de vedere literar, a veleitarilor care își pun toate speranțele într-o himeră, a celor care fraternizează cu Fulton, Daguerre sau Charles Cros, ironizați la vremea lor ca autori ai unor proiecte irealizabile. Știința sub forma unei invenții utopice sau a unei descoperiri imaginare reprezintă aici punctul de sprijin fragil al unui vis reparator, contrazis brutal de realitate printr-o „dezmeticire“ finală sau printr-un eșec.

Prin *Oceania-Pacific-Dreadnought*, poetul devine un autor de literatură S.F. explicită, în genul anticipațiilor lui Jules Verne.

> „Natură hedonistă, înclinată să se bucure de tot ceea ce viața poate dărui ca desfătare prin simțuri, poetul a închipuit odată un paradis al păcii, un vas uriaș plutind pe oceane și ducînd cu el o omenire beată de avuții și de plăcere. În descrierea, după modelul utopiilor științifice, a acestei nave a păcii și plăcerii, poetul are la un moment dat, în rîndul invențiilor tehnice menite să sporească voluptatea pe al său *Oceania-Pacific-Dreadnought*, ideea anticipatoare a televiziunii: «Odăile mari aveau de altă parte în cîte un perete al lor niște mari și limpezi oglinzi în care, după o descoperire științifică industrializată și comercializată de puțină vreme, se răsfrîngeau în urma unei ușoare apăsări pe un nasture, numeroase serii de priveliști de pe diferite părți ale pămîntului, a căror înfățișare furată de electricitate era dusă în acele oglinzi, fără ca formele și colorile lor adevărate să fi suferit o cît de mică schimbare». Capitalurile se concentrează pentru realizarea și întreținerea marei nări a păcii, orașele se pustiesc, îndeletnicirile lucrative de odinioară dispar treptat, barbaria amenință să cucerească pămîntul, cînd — în viziunea limpede a dezastrelor iminente — Oceania-Pacific-Dreadnought este azvîrlit în aer de însuși sindicatul bancherilor care îl clădise. Viața își reluă atunci cursul și «lumea reîncepu să fie cea de mai înainte, adică bogată și săracă, fericită și nefericită». Utopia alegorică a lui Macedonski se încheie astfel asupra afirmării ordinei naturale și fantezia sa sarcastică ajunge să se corecteze pe sine.“ [15]

Un pionier al fantasticului științific românesc este și *Victor Eftimiu*, redescoperit în anul 1964 de *Colecția „Povestiri științifico-fantastice“*.

---

[15] Tudor Vianu, *Introducere*, *Al. Macedonski prozator*, în Alexandru Macedonski, *Opere III*, *Nuvele*, *schițe și povestiri*, Ediție critică cu studii introductive, note și variante de Tudor Vianu, Fundația regală pentru literatură și artă, București, 1944, pp. XXIV—XXV.

În schița *Pământul a vorbit !*, înțeleptul marțian Al-Marun și discipolul său Mar-Tomar recepționează semnale optice de pe Pământ, despre care cred că ar fi o planetă a fericirii.

Mult mai complexă, nuvela *Un asasinat patriotic* îmbină realismul literaturii „obișnuite", cu fantezia literaturii S.F. și cu procedeele specifice romanului de detecție.

> În timpul primului război mondial, justiția uneia din „marile capitale europene" este confruntată cu un caz fără precedent. Scriitorul George Henriquez, zis Silvan-Eol, îl ucide pe inginerul Theobald Armory, despre care afirmă că ar fi inventat „o materie suplă și fosforescentă, un fel de stofă-za", cu „darul minunat, de necrezut, de-a neutraliza forța de atracție a pământului". Intenția inventatorului ar fi fost aceea de a pune „contra-magnetul universal" la dispoziția țării sale, oferindu-i posibilitatea de a transa soarta războiului în favoarea ei. Cînd industriașii, fabricanții de arme și bancherii resping oferta, pentru că i-ar ruina, Theobald Armory se decide să vîndă invenția adversarilor. În aceste împrejurări, George Henriquez comite crima, în noaptea de 23 spre 24 mai 1917, din motive patriotice. Întrucît nu există nici o dovadă care să certifice existența „contra-magnetului universal", justiția presupune că mobilul crimei a fost în realitate altul, și că explicația furnizată de scriitorul Henriquez este simplă literatură. Achitat datorită apărării care speculează cu abilitate meritele literare ale inculpatului și susceptibilitatea patriotică a confraților, George Henriquez se sinucide pe mormîntul fostului său prieten, lăsînd în suspensie rezolvarea finală a cazului său.

În ciuda finalului *en queue de poisson*, care lasă enigma nerezolvată, nuvela lui Victor Eftimiu reprezintă primul text polițist S.F. din literatura română. În același timp, „indecizia" scriitoricească între *S.F.* și *realism* este soluția pe care o adoptă poetul într-un moment în care autoritatea și prestanța noului gen erau încă departe de a se fi consolidat.

Procedeul acesta este vizibil și în comedia *Sfîrșitul pământului*, în care o idee S.F. este utilizată pentru a pune în mișcare o intrigă pe tema clasică a avariției.

Cel mai important roman S.F. din faza de pionierat este *Un român în Lună* (1914), de *H. Stahl* (1877—1942). El reprezintă o dată de referință în evoluția fantasticului științific românesc și în procesul lent de instituire a unei tradiții autohtone a genului. [16]

---

[16] Înainte de editarea în volum, fragmente sau părți mai întinse ale romanului au apărut în următoarele reviste românești : *De ce latră cîinii la lună*, în *Ziarul călătoriilor și al științelor populare*, nr. 16, 26

În 1913, cînd se pregătea să înceapă, în *Ziarul călătoriilor*, publicarea în foileton a *Românului în Lună*, Victor Anestin atrăgea atenţia asupra semnificaţiei acestui roman :

„Ne gîndeam de multă vreme să începem publicarea unui roman ştiinţific, dar romanele lui Jules Verne au fost mai toate traduse şi apoi cele mai multe nu mai sînt în curent cu ştiinţa din timpul nostru. Nu toţi apoi sînt pregătiţi pentru romanele prea ştiinţifice ale lui Wells. În sfîrşit, am găsit o scriere care are nenumărate merite : 1) E opera unui scriitor român, d. Henri Stahl, ba a unui scriitor contimporan care ştie să scrie, ceea ce trebuie să mărturisim că e rar.
2) E o descriere amuzantă şi în acelaşi timp cu totul instructivă.
3) Ilustraţiile sînt : parte reproduceri fotografice, parte admirabile desenuri datorite distinşilor artişti Murnu şi Stoica. [...] În numărul viitor (32) vom da un rezumat al acţiunei acestei călătorii extraordinare, care sperăm că va interesa pe toate categoriile de cititori, iar în No. 33 vom începe publicarea lui pe capitole.“ [17]

Împreună cu rezumatul promis, *Ziarul călătoriilor* publică o scrisoare a autorului către Victor Anestin, în care *romanul ştiinţific* este opus romanului de iubire, gen Paul Bourget sau Pierre Loti, şi susţinut cu argumente teoretice din categoria celor tipice pentru orice *manifest* :

„Iubite domnule Anestin,
Îmi ceri un rezumat al romanului. Iată-l :
Un ziarist, sosind spre ziuă de la redacţie acasă asistă la căderea unui corp ceresc la cîţiva metri de dînsul. Era nu un bolid, ci un aparat perfecţionat de zburat. Privind prin geamurile apara-

---

febr. 1913 ; *În drum spre Lună*, în *Convorbiri literare*, nr. 3, martie, 1913 ; *Cucoana din Lună (Din romanul „Călătoria în lună a unui Român“)*, în *Ziarul călătoriilor...*, nr. 28, 21 mai 1913 ; *Un român în Lună*, în *Ziarul călătoriilor...*, nr. 33, 25 iunie 1913 — nr. 12, 28 ian. 1914 (pînă la „Sfîrşitul părţei a II-a“) ; *Pe Lună, fragment din volumul ce va apare în curînd : „UN ROMÂN ÎN LUNĂ“ de H. Stahl*, în *Ramuri*, nr. 5—6, 1—15 martie 1914 ; *Un român în Lună* (partea a III-a), în *Ziarul ştiinţelor populare şi al călătoriilor*, nr. 48, 7 oct. 1914 — nr. 54, 18 noi. 1914. Romanul fiind în librării la mijlocul lunii noiembrie, ultimul capitol *(Fatalitate)*, n-a mai apărut în foileton. Ilustraţiile sînt semnate de Murnu şi de Stoica, cel care a ilustrat şi *Însemnările lui Neculai Manea* sau *Neamul Şoimăreştilor*, de Mihail Sadoveanu.

[17] [Victor Anestin], *Un român în Lună — Fantastica călătorie a unui român pînă la palidul nostru satelit —*, în *Ziarul călătoriilor şi al ştiinţelor populare*, nr. 31, 11 iunie 1913, p. 493.

tului, constată că e gol. Deschizîndu-l, află un caiet plin de ieroglife stranii. Ajunge să le descifreze. Era descrierea în stenografic a călătoriei unui român în Lună.
Sleindu-se energia acumulatoarelor electrice cari puneau în mişcare «aerosfredelul» şi aparatul nemaiputînd tîrî în spaţiu şi greutatea unui om, românul a rămas în Lună şi a dat drumul în spaţiu aerosfredelului gol, în nădejdea că el va cădea din nou pe Pămînt şi o să vină poate cineva să-l scape.
A face *literatură folositoare*. Aceasta e ţinta ce o urmăresc, precum spun în prefaţa volumului «Bucureştii ce se duc». De astă dată am vrut să dau sub forma unui roman, atrăgător de se poate, un adevărat tratat de astronomie populară, fără socoteli, fără cifre, fără statistică, şi *într-o formă literară cît mai îngrijită*, cu fraza ritmată.
Deşi nu e nici un caz de căsătorie, sinucidere sau divorţ în tot coprinsul cărţei, am botezat-o *roman*. Prea s-a abuzat de tema iubirei în sutele de mii de romane în circulaţie, pe cari le citeşti doar ca să afli dacă X a luat de nevastă pe d-ra Y sau ba. Un roman avînd dragostea ca mobil e sau un falş, sau o lipsă de delicateţă, după cum dragostea ce o descri e închipuită, ori după cum dai în vileag o iubire adevărată. De aceea am vrut să renunţ la idila amoroasă de rigoare din orice roman care se respectă. Nu ştiu dacă am avut puterea de imaginaţie, umorul şi nota de înduioşare ce am căutat a presăra în roman spre a-l face citibil.“ [18]

În comparaţie cu dipticul lunar al lui Jules Verne şi cu romanul lui H. G. Wells, *Primii oameni în Lună*, la care H. Stahl se raportează explicit, *Un român în Lună* este inferior ca literatură, ca mişcare epică, dar nu şi ca sentiment. Naivităţile ştiinţifice sînt şi ele mai mari decît cele comise de Jules Verne (în 1865/1870) sau de H. G. Wells (în 1901), de la care H. Stahl preia ideea deschiderii ferestrelor navei în vid şi procedeul desprinderii de Terra cu ajutorul unei

---

[18] *Un român în lună*, în *Ziarul călătoriilor şi al ştiinţelor populare*, nr. 32, 18 iunie 1913, p. 500. Scrisoarea aceasta a fost reluată şi amplificată într-o *Lămurire* la ediţia din 1914. Tot de aici aflăm amănuntul pitoresc al opoziţiei lui N. Iorga, care a întîrziat apariţia romanului, reacţie tipică pentru orice critică, rezistentă din principiu la procesele de înnoire literară: „Lucrarea de azi ar fi trebuit să fie debutul meu în literatură; s-a întîmplat însă că, dînd spre cetire primele capitole ale *«Românului în Lună»* profesorului meu respectat d-l N. Iorga, de a cărui înălţătoare prietenie s-a folosit atît sufletul meu, să fi primit sfatul a mai lăsa luna şi stelele deoparte şi să încerc a scrie şi alte capitole ca «Bucureşti spre ziuă» cu care-mi începe romanul. Aşa am făcut şi atunci am publicat, în 1910, ca prim volum de literatură folositoare, *«Bucureştii ce se duc»*...“

substanţe ipotetice, „azbestoidul refractar atracţiunii". Fermecătoare sînt însă înflăcărarea patriotică a navigatorului, zborul deasupra Carpaţilor, tricolorul lansat spre Polul Nord, de la o înălţime de peste 468.000 de metri, prin deschiderea unei ferestre, lecţiile de astronomie populară, cu elemente scoase din lucrările lui I. Otescu (*Credinţele ţăranului român despre cer şi stele*, 1907) şi Victor Anestin (*Cum să înveţi stelele*, 1913), în fine, întîlnirea cu marţianul de pe Lună, care învaţă în cîteva zile româneşte, în ciuda unei pronunţii defectuoase (*„î nî Lîni ! î bîf jîs Lîni"*) [19].

Reeditat de mai multe ori pînă astăzi (în 1925, 1958 şi 1966), *Un român în Lună*, de H. Stahl este primul nostru roman clasic S.F. [20]

---

[19] Imediat după apariţia romanului, I. S[imionescu] semnează în *Revista ştiinţifică „V. Adamachi"*, nr. 4, noi. 1914, pp. 249—250, o recenzie elogioasă : „Romanul «Un român în lună» e plin de imaginaţiune uneori mai apropiată de «ipoteze», alteori conformă cu călătoria ce o descrie. Prin aceasta însă paginele se cetesc pe neştiute. Dacă nu se rezolvă probleme, se pun întrebări şi mintea caută să aleagă ce e real şi ce e vis. Deîndată ce părăseşti pămîntul se înţelege că zbori şi în lumea multor închipuiri. Autorul pluteşte în ele. Dar acele închipuiri le-a grupat într-o încatenare logică, din loc în loc sprijinindu-se pe ceea ce ştiinţa poate da asupra lumei extratelurice. În preumblarea prin spaţiurile cereşti, e ocazie de a vedea mai de aproape ceea ce telescopul arată. Aceasta e partea atractivă. Noţiuni de astronomie le capătă pe nesimţite, iar închizînd romanul, îţi vine pofta să iai o carte de astronomie pentru ca să controlezi ce e adevăr şi ce e închipuire. Cu aceasta autorul şi-a ajuns scopul, făcînd ca o parte macar dintre cetitorii săi, să privească spre cerul înstelat, să se gîndească la minunăţia luminilor nenumărate ce sclipesc pe bolta cerească, şi să caute a satisface cît de puţin, noianul de întrebări ce nu lipsesc a li se pune înainte." În schimb, Rd.S., de la *Viaţa românească*, nr. 1, 2, 3, ian., febr., martie 1915, pp. 302—303, iritat de admiraţia autorului pentru N. Iorga, execută romanul în cîteva paragrafe : „D. Stahl a vrut să devină un Flammarion al Românilor ; a împletit o poveste fantastică cu cunoştinţi de astronomie. Dar ...«românul din lună» a trăit prea pe malul Dîmboviţei ; şi apoi vrea cu orice preţ să facă «spirite». [...] Dar d. Stahl e şi critic social ; [...] Iar simbolul doctrinei d-sale politice îl găsim chiar în Lună : «Carpaţii lunari figurau la perfecţie două iniţiale ce vor fi odată scumpe întreg neamului românesc : *N. I.*»" [N. Iorga].

[20] În 1914, H. Stahl şi-a editat singur volumul, după cum afirmă V. Anestin în articolul *Romanele ştiinţifice*, din *Ziarul ştiinţelor populare şi al călătoriilor*, nr. 55, 25 noi. 1914, p. 871. Ediţia din 1925 a apărut în *Colecţia Editurii „Cugetarea"*, *Călătorii extraordinare*, dedicată lui Jules Verne. În 1958 şi 1966, romanul a fost reeditat de I. M. Ştefan, la Editura tineretului.

6. Basmul S. F.

Comparabil cu Macedonski prin încăpăţînarea de inventator himeric şi chiar printr-un sentiment al nerealizării, care îl determină să-şi arunce prin 1951, într-un moment de enervare, manuscrisele pe foc, *I. C. Vissarion* (1879—1951) este creatorul *basmului S.F.* românesc. Cazul lui este al unui inventator autodidact, nerealizat din pricina mijloacelor modeste, care încearcă să-şi recupereze vocaţia cu ajutorul literaturii.

Primul „eşec" ştiinţific datează din 1907. Acuzat că fabricase explozibil pentru răsculaţi, a fost arestat, condamnat la moarte şi eliberat în cele din urmă din închisoarea de la Tîrgovişte, datorită intervenţiei lui I. G. Duca, pe care îl cunoscuse la o întrunire. Prin 1908—1909 efectua experienţe de captare a energiei din natură, cu ajutorul unor zmeie uriaşe. Spectaculos e proiectul unui *aeroplan Vissarion nr. 1* (1912), care este în esenţă un helicopter. Coperta din 1928 a volumului *Ber-Căciulă-Împărat*, care înfăţişează maşina zburătoare a eroului, dă o sugestie despre ceea ce ar fi trebuit să fie acest aparat. În 1922, prozatorul breveta mai multe invenţii mărunte, *Văruitorul Vissarion*, *Bastonul-scaun Vissarion* şi *Încălţămintea cu ventilaţie Vissarion*, care au rămas pe hîrtie. A fost în corespondenţă cu Thomas Alva Edison şi în 1943 (pe copertă 1944) a publicat la editura „Muscelul", din Bucureşti, *Energia mecanică din mediul în care ne găsim.*

> „Manuscrisele şi planşele prozatorului ne arată o sumedenie de alte invenţii în matematică, fizică sau chimie: aparate noi de transformat mişcările alternative în mişcări circulare de acelaşi sens, pistonul rotativ, metode noi de obţinere a acidului sulfuric, de fabricare a săpunului, a alimentelor sintetice, un motor rece, în circuit închis, cu substanţe care se regenerează, mijloace de neutralizare a gazelor toxice, un motor de avion pe care îl descrie şi îl denumeşte *Steluţa* (ca reuşită proprie), un post de emisie radiofonică, o sanie cu tălpici care se schimbă automat, pentru zăpadă şi pentru gheaţă etc., etc." [1]

---

[1] Victor Crăciun, *I. C. Vissarion-necunoscut*, prefaţă la I. C. Vissarion, *Vameşul*, Ediţie îngrijită, studiu introductiv şi tabel cronologic de Victor Crăciun. Cu o tabletă-prefaţă de Tudor Arghezi, Editura

Înlocuind elementul miraculos, covorul zburător, calul care se hrăneşte cu jeratic, fluierul fermecat, iarba fiarelor, oglinzile magice, năframa ca instrument de comunicare la distanţă şi, în general, *obiectele năzdrăvane*, cu aceste inveţii personale, I. C. Vissarion transformă povestea populară într-o formă specială a literaturii S.F. În definitiv, oricît ar părea de curios, operaţiunea aceasta este chiar în spiritul folclorului. În sens larg, basmul *Tinereţe fără bătrîneţe şi viaţă fără de moarte*, din colecţia Ispirescu, este o tulburătoare poveste S.F. pe tema paradoxelor temporale.

> Un fiu de împărat căruia i s-au promis la naştere nemurirea şi tinereţea fără bătrîneţe porneşte în căutarea lor şi ajunge la palatul unor zîne care îi îndeplinesc dorinţa cu condiţia de a rămîne pentru totdeauna cu ele. Călcînd într-o bună zi o interdicţie şi pătrunzînd în Valea Plîngerii, fiul de împărat îşi aduce aminte de părinţi şi hotărăşte să se întoarcă acasă, în ciuda avertismentelor care i se dau. Pe drum, tînărul îmbătrîneşte subit, locurile prin care trecuse la venire s-au schimbat, unde erau păduri dese au apărut oraşe şi cîmpii, casele părinteşti sînt în ruină şi nimeni nu-şi mai aminteşte de vechea înfăţişare a lumii.

În chip şi mai explicit, elementele tehnice pot pătrunde într-un basm atunci cînd povestitorul deţine informaţii ştiinţifice sau a înţeles, fie şi instinctiv, că dorinţele pot fi realizate prin intervenţia ştiinţei, care s-ar putea substitui miraculosului. Tot la Ispirescu, în basmul *Hoţu Împărat*, un tînăr crai care a învăţat toate meseriile din lume, construieşte *un fel de foişor* cu care se ridică în cer, spre uimirea părinţilor săi :

> „Şi sculîndu-se de la masă, se duse unde se duse el, şi se întoarse numaidecît, peste aşteptarea tuturor, cu o slugă a lui credincioasă, aducînd nişte scînduri, stinghii, drugi, odgoane şi pînze. Cu aceste se apucă, ajutat de sluga lui, de clădi un fel de foişor. Gătindu-se foişorul, se urcă într-însul şi, învîrtind nişte şuruburi şi nişte vîrtejuri la nişte meşteşuguri ce avea acest foişor, începu a pluti în vînt şi, pe cînd tot urca, el îşi luă ziua bună de la toţi cei de faţă, cari rămăseseră cu gurile căscate şi cu ochii bleojdiţi la dînsul".

Cartea românească, Bucureşti, 1974, p. 8. Printre celelalte mss. inedite rămase de la I. C. Vissarion se mai păstrează „romanul senzaţional" *Împăratul vulturilor* sau *Aviatorii* şi basmul ştiinţific *Ion Năsdrăvanul*.

Nu altceva se întîmplă la prozatorul I. C. Vissarion, pentru care basmele sînt, în fond, o formă veche a literaturii S.F. :

> „Iubite cetitor, în basme s-au pus cele mai înalte idealuri omenești !... Românul a pus în *doine* dorul și jalea lui, și în *basme* a pus idealul lui înalt. Gîndește un pic... Făt frumos ce mergea cu calul pe d-asupra florilor, pe potriva norilor ; calul lui mînca foc, calul lui îl ducea, nu ca gîndul, că l-ar fi prăpădit, ci ca vîntul... Calul lui ce-nseamnă astăzi ?...
> Făt frumos se luptă apoi cu zmeii, care sugeau sînge de oameni, și ajutat de păsări, de vînt, de apă, de nori, de cîte un șoarece chiar, înfrîngea pe zmei, pentru că erau cu el *condițiele de viață bună pentru toți*, iar cu zmeii erau *împotrivirile vieței, condițiele ce produc moartea.*
> Iată *idealul vechi*, și acum gîndiți la aeroplane, la telefonia fără fir, la atîtea și atîtea minuni de azi, tot închipuiri zugrăvite în povestirile din trecut.
> Gîndiți la Jules Verne, la cîte a scris, la basmele lui științifice, ce azi sînt *realități mecanice.*" [2]

Împărații din basmele lui I. C. Vissarion sînt de fapt niște inventatori preocupați de soarta supușilor, pe care ar vrea s-o îmbunătățească.

Ca în *Cele cinci sute de milioane ale Begumei*, de Jules Verne, Zapis Împărat, din țara sorenilor, se angajează ca muncitor la o fabrică de armament din împărăția lui Palos Împărat, care urmărește să cucerească întreaga lume. „Fabrica armelor îngrozitoare", din care lucrătorii angajați nu mai pot ieși decît morți, este un fel de *Stahlstadt* ermetic, cu camere de aramă sterilizate și înconjurat de sîrme prin care circulă „fulgerul". Aici se fabrică ghiulele otrăvite, mașini în formă de șerpi monstruoși mînate de foc și „șoimi" care zboară consumînd „apa care arde". Cu ajutorul unui astfel de aparat, Zapis reușește să se întoarcă acasă, pentru a-l respinge pe războinicul Palos Împărat, atunci cînd acesta năvălește cu oștile. [3]

Un alt împărat, Ber-Căciulă, urmărește să edifice „o lume nouă plină de dragoste și de știință adevărată și fru-

---

[2] *Explicații pentru cititori*, în I. C. Vissarion, *Agerul pămîntului*, roman fantastic, Editura „Muscelul", București, 1939, pp. 4—5.

[3] *Zapis Împărat*, în vol. *Ber-Căciulă, Povestiri pentru copii*, Editura „Cartea românească", București, 1920.

moasă". Pentru a-şi realiza planul el se închide „într-o cameră cu cărţi" şi concepe un „palat plutitor", o maşină „de prins şi tălmăcit gîndurile", un aparat de comunicare la distanţă (numit *guron* sau *fonoguron*), motoare acţionate de forţa vîntului, a apelor curgătoare sau a valurilor, pluguri acţionate de energia captată din atmosferă şi chiar un motor *perpetuum mobile*, descris astfel :

> „O pîrghie ce joacă într-un cui.
> În lungul ei se mişcă o greutate şi un arc.
> Pîrghia poate apăsa pe altă pîrghie, cu greutate mai mare ca cea de pe întîia şi cu arc ceva mai puternic.
> Pîrghia a doua mai are un piston ce joacă într-un cilindru, ce se desparte în două tuburi de secţiuni egale. Un tub ajunge d-asupra unei a treia pîrghii care are greutatea şi arcul şi mai mare. Tubul se termină în formă de cilindru cu piston, care piston trebuie să lovească în pîrghia a III-a. Al doilea tub este aşa de lung, cît trebuie ca pistonul din capul cellalt al lui să izbească mai tîrziu în prima pîrghie. Se naşte fenomenul de rezonanţă... Se pun masele în joc... Nu se pot opri din mişcare, pentru că mişcările n-ajung în acelaşi timp, şi ele rămîn a se influenţa reciproc şi veşnic ! Acesta e principiul de mişcare al veşniciei şi deci şi al maşinei mele..." [4]

Cînd toate aceste invenţii sînt puse în practică, deosebirile dintre oameni dispar şi, împreună cu ele, proprietatea privată, banii, poliţia. Cei care beau sînt spînzuraţi, în loc de tutun, „toţi miros flori, verdeaţă, aer de pădure..."

În *Agerul Pămîntului*, un fecior de împărat, Floreal, împreună cu Agerul Pămîntului, un uriaş de peste 200 de stînjeni înălţime (care este de fapt „un fel de igonodan, de plesiosan întîrziat" !) se prind fraţi de cruce şi se hotărăsc să scape lumea de zmei. Situat pe o insulă, palatul acestora este o cetate inexpugnabilă de beton şi de sticlă, cu subterane frigorifice, ascensoare, sisteme de televiziune şi cu o centrală alimentată de energia termică a unui vulcan. Zmeii îl ţin prizonier într-un laborator pe savantul Ţopler şi, împreună cu el, o mulţime de fiinţe omeneşti împietrite, avînd „carnea moale, dar rece ca pielea şarpelui" (anabioza) şi readuse la viaţă numai în caz de necesitate.

---

[4] *Ber-Căciulă-Impărat*, în vol. cu acelaşi titlu, Cultura Românească, Bucureşti, 1928, p. 33.

„Armate întregi le ţine împietrite astfel, ca să nu mănînce şi să nu bea; ca să nu trăiască şi să-şi prăpădească corpul; să trăiască aşa: ca nişte vii-morţi; şi ca nişte morţi-vii. Pe aceste armate le despietrează cînd vrea să le trimeată la luptă.“ [5]

Ca în contra-utopiile clasice, prizonierii zmeilor poartă numere în loc de nume şi au fost impersonalizaţi prin hipnoză:

„— Cum te chiamă pe dumneata? întrebă Floreal pe fată.
— Eu sînt numărul 3002...
— Dar altfel cum te chiamă?
— 3002.
— Nu-nţeleg...
— Cînd ne deşteptăm aici, nişte ochi fioroşi ne privesc şi ne spune la fiecare cîte un număr. Noi nu ne mai aducem aminte de părinţii noştri, de numele noastre, de locurile de unde am venit... Sînt dar numărul 3002.“ [6]

După ce îi învinge pe zmei cu ajutorul acidului cianhidric şi al fosgenului şi îl eliberează pe savantul Ţopler, Floreal şi Agerul Pămîntului elaborează un plan de transformare a insulei prin „captarea forţelor naturale şi preschimbarea lor în forţe conduse sau mecanice“, prin modificarea climei, irigaţie, iluminarea artificială a culturilor în timpul nopţii şi prin stimularea energiilor umane cu ajutorul unor „îndemnuri“ scrise pe pereţii locuinţelor:

„Cîţi pomi ai altoit frate luna asta? Cîţi ai îngrijit? Nu te învăţa să-ţi răspunzi nici unul, că răspunsuri d-astea nu-ţi fac nici cinste şi nu-ţi aduc nici folos.“ [7]

Ceea ce impresionează în *basmele S.F.* ale lui I. C. Vissarion este atmosfera de utopie vag religioasă, ingenuitatea amestecului de termeni tehnici şi de obscurităţi folclorice, naivitatea demersului epic care se îndreaptă, ca în orice basm, spre un final în care *răul* este întotdeauna învins. Esenţială rămîne însă încrederea nelimitată în ştiinţă, exprimată aproape

---

[5] I. C. Vissarion, *Agerul Pămîntului*, Roman fantastic, Editura „Muscelul“, Bucureşti, 1939, p. 31.
[6] Ibidem, p. 68.
[7] Ibidem, p. 121.

aforistic în *Ber-Căciulă-Împărat* sau în *Agerul Pămîntului*: „totul se poate, dar în anumite condiții".

> Și totuși, „erau lucruri, care tot nu puteau fi făcute de mașini. De pildă, dacă o pisică se urca pe masă, trebuia ca însăși împărăteasa să-i zică «zît !»..." [8]

7. Deceniul patru

Al doilea moment important în evoluția literaturii noastre științifico-fantastice din prima jumătate a secolului XX îl reprezintă *deceniul patru* și, în prelungirea lui, anii celui de al doilea război mondial. În faza aceasta tipică este înmulțirea romanelor și a nuvelelor S.F. (Dorina V. Ienciu, *Cataclismul anului 2000*, 1933 ; Al. Dem.-Colțești, *EXCELSIOR ! Pămîntul în flăcări !*, 1936 ; Felix Aderca, *Orașele înecate*, 1937 ; Ilie Ienea, *Ard luminile-n Vitol*, 1937 ; Victor Papilian, *Vecinul*, 1938 și *Manechinul lui Igor*, 1943 ; Mircea Eliade, *Secretul doctorului Honigberger* și *Nopți la Serampore*, 1940 ; Tiron Albani, *Atlantida*, 1945 ; Oscar Lemnaru, *Omul și umbra*, 1946) și pătrunderea insistentă a procedeelor sau a unor elemente (personaje, teme, obiecte) S.F. în literatura „obișnuită" (Ion Minulescu, *De vorbă cu necuratul*, 1930 ; Gib Mihăescu, *Brațul Andromedei*, 1930 ; Cezar Petrescu, *Baletul mecanic*, 1931 ; Felix Aderca, *Aventurile d-lui Ionel Lăscută-Termidor*, 1932 ; Tudor Arghezi, *Tablete din Țara de Kuty*, 1933). Tot în această perioadă apar, ca semn al unei diversificări de gen, primul scenariu cinematografic S.F., aparținînd lui Ion Biberi (*Sfîrșit*, în volumul *Oameni în ceață*, 1937) și poemul epic în cinci părți *Atlantis sau Epoca de aur — Poem din timpurile preistorice* (1929), de Cleant Spirescu.

Resuscitarea interesului pentru literatura S.F. poate fi pusă și pe seama pătrunderii filmului științifico-fantastic în România (cu o putere de a impresiona și de a face prozeliți incomparabil mai mare decît aceea a revistelor de popularizare sau chiar a literaturii S.F. de pînă acum) și, într-o mai

---

[8] I. C. Vissarion, *Ber-Căciulă-Împărat*, p. 81.

mică măsură, pe seama teatrului. La începutul anului 1930 rulează în București filmul lui Fritz Lang, *Femeia în Lună*, în care este utilizată macheta unei rachete construite de Hermann Oberth, în 1936, filmul *Ce va fi mîine?*, realizat de Al. Korda, după romanul lui H. G. Wells, *O poveste a zilelor ce vor veni*, iar în stagiunea 1930/1931 se joacă pe scena Teatrului Național piesa lui Karel Čapek, *R.U.R.*, în regia lui Soare Z. Soare.

În același timp, literatura S.F. și proiectele viitorologice pătrund în revistele și în publicațiile de mare tiraj, *Magazinul*, unde apare, între altele, *O mie de metri sub Polul Nord*, de H. G. Wells (octombrie 1932) și *Realitatea ilustrată* care publică numeroase articole de popularizare semnate de Renée Thevenin și mai multe nuvele și romane „senzaționale" sau „fantastice", *Ciudatele fenomene ale anului 1954, însemnări de pe o altă planetă*, de André Maurois (28 ian. 1932), *Rătăcit prin univers*, „roman fantastic" de Rudyard Mullton (28 aprilie — 7 iulie 1932), *Un furt de viață (Povestea răposatului domn Elvesham)*, „nuvelă fantastică" de H. G. Wells (18 aug. 1932), *Steaua groazei*, *Sfîrșitul unei lumi*, „nuvelă fantastică" de H. G. Wells (8 sept. 1932), *Sfîrșitul lumii*, de Aurel Grancea (14 iulie 1932), *Satanic-trust*, „roman de senzație" de Al. Sidney (sfîrșitul anului 1932 — începutul anului 1933).

Ceea ce surprinde la toate textele publicate în această perioadă este în primul rînd faptul că noțiunea veche de *roman științific* nu mai apare ca denumire a genului. S.F.-ul recurge acum, din instinct, la o strategie literară nouă, renunțînd la *popularizare* și apropiindu-se de romanul senzațional, fantastic și de consum, din ce în ce mai solicitat de cititori.

Rămase în subconștientul epocii în fazele de început, complexele literaturii S.F. încep și ele să se manifeste pentru prima dată în această perioadă. *Literatură de aventuri* pentru copii și tineret, în faza Jules Verne, și *popularizare* în primele două decenii ale secolului XX, S.F.-ul este privit acum ca o componentă a unei literaturi minore, ca un produs frivol, lipsit de orice fundament românesc. Tipică pentru ceea ce s-ar putea numi o psihologie a genului, în deceniul patru, este și istoria romanului *Orașele înecate*, de Felix Aderca, publicat mai întîi în *Realitatea ilustrată* sub o sem-

natură exotică și plasat în decor new-yorkez. Mai mult, în cronica literară consacrată romanului, la data apariției în volum, G. Călinescu utilizează o terminologie personală (*basm futurist*) și chiar un sistem de referință ineficient, care indică ignorarea oricărei tradiții românești [1].

Indiferența absolută sau relativă a istoriei literare și a criticii, faptul că amintirea primei faze și, cu atît mai mult, a *proto-S.F.*-ului românesc s-a pierdut, arată că, în ciuda sincronismului și a unei emulații periodice, primele etape din evoluția fantasticului științific românesc reprezintă, din perspectiva unei istorii a genului, etape ratate de S.F.

Spre această concluzie conduc încă două serii de fapte : existența unor texte necunoscute, care arată că procesul de delimitare a domeniului literaturii S.F. și a *tradiției* este încă departe de a se fi încheiat, și existența unei categorii de texte pe care și le dispută, în egală măsură, literatura fantastică și literatura S.F., într-un moment în care statutul de gen al acestora rămîne încă incert.

Din prima categorie fac parte *Atlantis sau Epoca de aur*, de Cleant Spirescu, *Stafiile dragostei* (1929), roman scris în colaborare de Alexis Nour (1877—1939), Doctorul Ygrec (I. Glicsman, 1871—1938), Sărmanul Klopștok (P. Mihăescu, 1879—1954) și Alexandru Bilciurescu, *Omul de cristal* (1930), de N. Rădulescu-Niger (1861—1944) și *Dincolo de stele* (1943), de Alexandru Hertzug (n. 1899).

Atlantida lui Cleant Spirescu are ca „sursă de inspirație" un manuscris dintr-o casetă scoasă din fundul Oceanului Atlantic de către o expediție științifică și descifrat de un savant de origine germano-polonă.

> Din textul acesta rezultă că atlantizii au fost un popor de negri, conduși de împăratul Neg și de buna Kama, instalați în orașul-metropolă Lampada. Aici oamenii se deplasează cu ajutorul unor aripi inventate de savantul Ascol, cunosc cinematograful în culori, gramofonul, telefonul, radio-televizorul, ventilatoarele și lămpile cu radiu. Palatul împăratului Neg este o aglomerare de astfel de invenții, și, la fel, palatul Marelui Preot Magor :
>
> „Ei intrară-n sala mare, foarte bine luminată
> Chiar și seara, dintr-o sursă tot de Ascol inventată.

---

[1] G. Călinescu, *F. Aderca : „Orașele înecate"*, în *Adevărul literar și artistic*, nr. 849, 14 martie 1937, p. 16.

În această încăpere cu coloane nobile,
Dînd lumină sau căldură «în perpetuum mobile» —
Cum voești, — iradiază, din lămpile de cleștar,
De mulți ani, un fel de radiu. Minunează-acest focar
Ce-i nestins, ca-n primul stadiu. Un ceasornic pe rotile —
Un fel de cîntar-basculă — numără ani, luni și zile,
Mișcînd greu a lui pendulă. Din misteriosu-i pîntec
Orele i le vestește — schimbînd cîntec după cîntec.
Ce îl cîntă tot alt crainic — niște păsări. Un maestru
Le-a făcut s-apară tainic. Ici, enorm, un glob-terestru,
Susținut pe trei suporturi îmbrăcate în sidef,
În onix, mărgean și fildeș, e lucrat în relief...
O mașină cu resorturi îl învîrte-n atitudini
Spre-a-i expune-adînc de ape, și de munte altitudini...
Harta cerului mai este : cu mii stele, sori, planete,
Zodiac, lactee cale, nebuloase și comete.
Mari biblioteci se află, în acest castel măreț.
Cinema-n culori mai are, gramofon perfect, de preț,
Telefon cu fir și fără, aparatul cel nou sismic,
Radio-televizorul și luneta cu tub prismic." [2]

Cu toate acestea, Atlantida este încă departe de a fi atins perfecțiunea, datorită răutății împăratului Neg și a *partidului cenușiu*, aflat la putere. În aceste împrejurări, tînărul Volunt, din insula Formuza, inventatorul unui *elixir* capabil să îmblînzească orice caracter, se prezintă la savantul Ascol, căruia îi face o demonstrație pe un tigru :

„Volunt scoate din valiză, pe cînd tigrul grila mușcă,
O fiolă cu tulumbă și s-apropie de cușcă.
Cînd împrăștie o bură foarte fină, din licoarea
Invizibilă aproape, tigru-adulmecă-ntîi boarea,
Apoi tace și s-așează cuminţit în patru labe.
Volunt, ca să fie sigur că efectele nu-s slabe,
Îi arunc-un suc, în pasta ce tărcatul o înghite.
Scuturîndu-și tare blana, ochii mari face-n orbite ;
Dar mixtura îl dispune : vesel jos se tăvălește,
Apoi se ridică-n labe și perfect se liniștește." [3]

Cînd împăratul Neg se îmbolnăvește, Volunt îl injectează cu elixirul miraculos, și după el întregul popor.

„S-a dat ordin strict, pe urmă, către oamenii politici :
Toți să vie la injecții, fără obiecții, critici..." [4]

---

[2] Cleant Spirescu, *Atlantis sau Epoca de aur — Poem din timpurile preistorice* —, Fundația culturală „Regele Mihai I", București, 1929, pp. 28—29.
[3] Ibidem, p. 26.
[4] Ibidem, p. 48.

La putere este chemat *partidul albastru* și astfel este inaugurată *epoca de aur*, care durează timp de mai multe generații și se încheie prin pierderea eficienței elixirului și prin scufundarea în valuri a întregului continent :

„Creierul, de pocăire nici un gînd nu le secretă.
«Halo»-ntr-una avea luna, se ivise și-o cometă,
Ca o altă prevestire, colo sus, pe ceru-albastru.
Presimțind răii că vine în zbor groaznicul dezastru,
S-au dedat acum pe față la orgii nepomenite,
Pînă-n ziua cea fatală, cînd cutremuru-i înghite,
În potopul cel de ape, prăbușindu-i formidabil :
Fu pedeapsă cruntă pentru omul rău și mizerabil.
Astfel, scufundatu-Atlantis, — continentul de-altă dată —
În Oceanu-Atlantic urma-i, insulele azi ne-arată..."[5]

In ciuda tuturor naivităților de gîndire și de stil, acurateței descripției, voluptatea parnasiană a enumerărilor și, în general, insistența cu care sînt construite peisajul, fauna și flora unui continent ipotetic, transformă poemul lui Cleant Spirescu într-o interesantă experiență S.F., care ne dă posibilitatea să verificăm pînă unde poate înainta, în poezie, fantasticul științific.

În *Stafiile dragostei*, roman aflat la limita dintre literatura de consum și parodia acesteia, doctorul Ovidiu Heraclide, discriminat de lumea științifică și universitară, pe care a ajuns să o disprețuiască, realizează într-un laborator de electro- și magnetofiziologie experiența fundamentală a resuscitării cadavrelor, mai întîi un cîine, apoi un cobai și în cele din urmă un om, care este chiar iubitul fiicei sale. În al doilea rînd, cercetările doctorului Heraclide urmăresc anularea *libido*-ului freudian, cu ajutorul unor seruri anti-femel și anti-mascul. După moartea savantului, manuscrisul cu descrierea „procedeului învierii morților" intră în posesia unui sociolog, care îl distruge speriat de primejdia creșterii nelimitate a numărului locuitorilor Pămîntului.

Mersul primelor experiențe generează *melodrama* pentru că, după rețeta romanelor de senzație, personajele sînt plimbate prin cimitire, printre cadavre și stafii sau în lumea promiscuă a escrocilor, ghicitoarelor și codoașelor de la periferia capitalei. Din același arsenal estetic fac parte bătăile

[5] Ibidem, p. 63.

pe viață și pe moarte, mesajele ascunse în cavouri, travestiul, coincidențele copilărești, bestia care atentează la virginitatea unei fecioare și, la locul potrivit, cîteva cuvinte picante scoase din argoul șmecherilor și al pungașilor, *bășcălie*, *janghinos*, *mahăr*, *șpagă*, *fleancă*, *șleahtă* etc.

A doua serie de experiențe permite adîncirea ipotezei că ne aflăm în fața unei *parodii*, căci efectul tratamentului de asexuare aplicat într-un pensionat de domnișoare din capitală și asupra ministrului instrucțiunii publice se situează între comic și grotesc.

De fapt, chiar titlul și ideea neobișnuită a realizării unui roman prin colaborarea a patru autori, dintre care medicului i-a revenit sarcina de a scrie partea de specialitate, pot fi considerate ele însele o exagerare, atitudine care se află la începutul oricărei parodii.

În cazul în care această ipoteză nu este rezultatul incapacității noastre de a mai judeca la adevărata lui valoare gustul estetic al unei epoci mai îndepărtate, în care ceea ce astăzi ni se pare comic putea fi luat în serios, atunci *Stafiile dragostei* reprezintă primul nostru roman parodic S.F.

Prin *Omul de cristal*, de N. Rădulescu-Niger, avem primul roman al unui *robot*, în literatura română. Doctorul Eudoxiu Zarian construiește la moșia sa din județul Rîmnicul-Sărat un „om artificial", Amedeu, care are trupul de cristal, iar obrajii și mîinile „ca la toți oamenii". Partea cea mai stranie a acestui automat, care nu mănîncă și nu bea, este un mecanism al *iradierii cugetului*, care face ca gîndurile să devină vizibile. În esență, omul artificial al doctorului Zarian este realizat „pe temeiul unei rotării de ceasornic", un rol important jucîndu-l însă și magnetismul și electricitatea, citate fără alte explicații.

Partea stridentă a cărții decurge din partitura ei sentimentală, căci o femeie cu moravuri ușoare, dar cu suflet bun, se îndrăgostește de Amedu și se căsătorește apoi cu doctorul Zarian, cînd află că iubitul este în realitate un automat, cu care nu se poate realiza legătura fizică. De altfel, Amedeu este „ucis" de un epileptic al satului, fără nici o explicație serioasă, și în fața disperării de moment a femeii, doctorul îi comunică rezultatul experiențelor sale :

„Scumpă copilă, ca viaţa să-şi poată urma, în lume, un scop definit, după unii, o întîmplătoare dibuire în necunoscut din cauza unor molecule primitive ce s-au desvoltat inconştient, după alţii, — viaţa, zic, trebuie să aibă în indivizii săi un adînc tăinuit în care să nu se pătrundă: *vederea gîndului ar face-o cu neputinţă!*“ [6]

În felul acesta, doctorul Zarian, care afirmă că a descoperit un principiu al existenţei umane, poate să-şi abandoneze satisfăcut experienţele, dar romanul a trecut pe lîngă mai multe idei, fără să adîncească nici una, pentru că nu ştim pînă la urmă dacă tema centrală este posibilitatea creaţiei artificiale, dragostea dintre un om şi un automat sau această experienţă enunţată mai mult teoretic.

Deşi sub raportul verosimilităţii psihologice romanul lui Rădulescu-Niger este aproape comic, pe lîngă meritul de a fi creat primul om artificial din literatura română, romancierul îl mai are şi pe acela al ciudăţeniei de a-l fi înzestrat cu o personalitate sămănătoristă, surprinzătoare într-un roman S.F. Amedeu se fereşte de „oamenii inutili“ ai mediului orăşenesc, dar se simte bine la ţară, în codri şi printre plugari, acolo unde, între altele, doctorul Zarian este poreclit de sătenii cu frica lui Dumnezeu, „doftorul Satanei“. Astfel, mica originalitate a romanului, luat ca S.F., decurge tocmai din amestecul acesta ciudat de mentalităţi şi de scene, pe de o parte conacul, satul, cîrciuma, lanurile de porumb şi pădurea, pe de alta laboratoarele savantului, biblioteca şi fantezia inginerească a acestuia.

Foarte curioasă pentru un roman S.F. care lucrează cu elemente de anticipaţie este şi *datarea*, împinsă undeva în trecut, nu în viitor, căci acţiunea cărţii, apărută în anul 1930, se petrece prin 1910—1911.

Prin toate aceste elemente, care pot fi premeditate sau nu, *Omul de cristal* a devenit un roman S.F. naiv şi pînă la un punct straniu, căci ce poate fi mai ciudat decît un *om artificial* care este adus, la începutul secolului XX, într-un salon literar bucureştean, unde se recită *Vara la ţară*, de Al. Depărăţeanu ?!

Mai puţin coerent sub raport ideologic şi literar, romanul lui Al. Hertzug, *Dincolo de stele*, porneşte de la pretextul

---

[6] N. Rădulescu-Niger, *Omul de cristal*, Roman, Editura „Curierul Judiciar“ S.A., Bucureşti, (1930), p. 227.

unei catastrofe cosmice de tipul celei descrise de Jules Verne în *Hector Servadac* (1877).

> În urma ciocnirii cu o cometă imensă, „o mare parte din aerul atmosferic şi din scoarţa planetară" este smulsă şi transportată, împreună cu Luna, în afara sistemului nostru solar. În aceste condiţii, cîţiva reprezentanţi ai supravieţuitorilor cataclismului, care dispun de *rachete vidice* sau *vidonave*, pornesc să prospecteze mai întîi planetele învecinate cu Pămîntul şi, în cele din urmă, steaua Sirius, pentru a pregăti „emigrarea extrapămîntească".

Fantezia romancierului, ineficientă cînd trebuie să coordoneze epic acţiunea personajelor sale, funcţionează în largul ei în direcţia anticipaţiei sau a invenţiilor tehnice (mobilier de cristal, conserve solare, costume de scafandru vidic, aeronave care se pot cupla şi pot comunica între ele în vid, prelungirea vieţii, hrana obţinută din lumină, transmutaţia materiei, vehiculele magnetice ale seleniţilor sau casele rulante din Sirius) şi, mai ales în direcţia exobiologiei.

În oceanele de pe Mercur trăiesc animale sociabile, asemănătoare din punct de vedere anatomic cu porcii tereştri. Fauna de pe Venus, extrem de diversificată, are ca trăsătură comună fosforescenţa şi potenţialul electric ridicat:

> „Nu-i plantă sau animal care în eterna umezeală a planetei să nu emită fosforescenţe prin anumite puncte ale epidermei. Pe deasupra, asemeni focului Sf. Elmes, care uneori apare pe vreme umedă şi pe pămînt, aici, din Venus, în permanenţă ies efluvii albe, gălbui, albastre şi uneori chiar roşii-portocalii, făcînd din noapte o feerie de nuanţe şi de poezie. [...]
> Unde mai pui apoi, făcliile fantastice ce se aprind cu întreruperi după bătăile aripilor, pe cari unele insecte, dar mai ales păsărelele, le poartă în zbor, ca într-o ceremonie veselă a sosirii nopţii ?!" [7]

Dacă Venus este „un pămînt fără oameni", pe Marte trăiesc fiinţe pitice deosebit de inteligente, care cultivă cu insistenţă cîntecele şi florile şi s-au organizat într-un stat unic, pentru a face faţă condiţiilor vitrege ale vieţii:

> „Ne simţim umiliţi faţă de aceste fiinţe pitice, cu cap enorm, cu trăsături fine, cu ochi bulbucaţi, cu irisul deschizibil orizontal ca la capre, foarte impresionanţi, foarte pătrunzători, foarte blînzi!

---

[7] Alexandru Hertzug, *Dincolo de stele*, roman, Editura OFAR, Bucureşti, 1943, pp. 78—79.

Au culoarea fosforului și luminează puternic în întuneric! Totuși sînt plini de tristețe. Adînc gînditori, consecința tragediei lor în mediul rău în care se află." [8]

Pe Jupiter trăiesc ființe enorme, în formă de bilă „cu cîte un ochi în axă", și chiar Luna este locuită în subsoluri de ființe transparente, inspirate desigur de romanul lui Wells, *Primii oameni în Lună.*

Categoria textelor care glisează între *fantastic* și *S.F.* făcînd apel, uneori simultan, la procedee tipice pentru fiecare din cele două domenii, trebuie privită ca un aliat potențial al fantasticului științific, nu ca S.F. propriu-zis. De obicei, procedeele, personajele sau obiectele S.F. prin care se poate verifica identitatea de gen a unei opere literare, reprezintă aici elemente laterale, aflate dincolo de centrul de greutate, care este tema unui text.

Astfel, pornind de la una din „nuvelele științifice" ale lui G. Apollinaire, *Ion Minulescu* explică ubicuitatea diavolului din povestirea *De vorbă cu necuratul*, în care esențială este *tema pactului faustic*, prin punerea la contribuție a unor aparate tehnice, al căror efect pare să țină de domeniul fabulosului:

„— Dragii mei, trebuie să știți că eu sînt un om foarte ocupat. Afacerile mele nu-mi dau răgaz să mă pot odihni un singur moment. Ba ceva mai mult chiar, sînt cazuri cînd în același moment trebuie să mă găsesc în mai multe locuri. Cum aș putea dar face față tuturor nevoilor, dacă nu mi-aș transmite imaginea în diferitele locuri unde prezența mea ar fi necesară în același timp? Procedeul este foarte simplu — un fel de ou al lui Columb, mai ales astăzi cînd telegrafia fără fir, nu mai constituie un mister pentru nimeni. Aparatul este invenția mea.

Și Domnul Damian își băgă mîna în buzunar și scoase un obiect de metal rotund și mare cît un ceasornic obișnuit de bărbat. Îl deschise capacul și ni-l arată invitîndu-ne să ne apropiem mai mult de dînsul. În locul cadranului obișnuit, era o oglindă convexă iar axa minotarelor era înlocuită printr-un buton identic cu al soneriilor electrice.

— Acesta este adevăratul radiator, ne explică dînsul. Oglinda reflectează imaginea, butonul stabilește contactul cu curentul electric pe care îl am înmagazinat în concavitatea oglinzei și undele herziene mă duc mai repede decît trenul pînă la aparatele înregistratoare care sînt acestea.

---

[8] Ibidem, pp. 89—90.

Şi Domnul Damian băgă mîna din nou în buzunar şi scoase un fel de ţinte de planşetă pe care le înfipse una într-un stîlp de telegraf, alta într-un copac şi alta mai departe într-un gard ce împrejmuia un loc viran.

— Aparatele cari sînt plasate mai din vreme în locurile unde ştiu că este nevoie de prezenţa mea, înregistrează imaginea şi o proiectează pe pămînt dîndu-i expresia realităţii şi toate gesturile reflectate în oglinda aparatului radiator. După cum vedeţi, nimic mai simplu şi mai natural." [9]

În *Braţul Andromedei* (1930), de *Gib. I. Mihăescu*, pasiunea exagerată a profesorului de matematică Andrei Lazăr pentru „maşinile etern învîrtitoare" este numai o componentă dintr-un roman mult mai vast, care îşi ia ca obiect existenţa şi esenţa socială a unor indivizi, pornind de la examinarea comportamentului lor erotic. Timiditatea erotică a lui Andrei Lazăr corespunde unei accentuate timidităţi sociale, iar versatilitatea sexuală şi corupţia fiziologică a lui Nae Inelescu, Nedan, Vucol Cornoiu şi, în general, a tuturor femeilor din roman, devin expresia unei adînci corupţii sociale.

Mai mult, în imaginaţia profesorului Andrei Lazăr, *maşina* ia, printr-un complicat proces de transfer psihologic, înfăţişarea unei fiinţe acaparatoare, cu un comportament aproape sexual şi agresiv :

„Şi-n minte prinse să se îngroaşe o dihanie absurdă de fabulă. Oare unde mai văzuse, cîndva, una la fel ?

Ah, în vis ; acum cîteva nopţi : lighioana aceea de fier, cu oase ferecate, cu dinţi metalici, cu membre multiple şi informe, cu articulaţii fără sens. În odaia ascunsă, cu motorul neştiut de nimeni. Motorul înviase, îl trîntise pe podele şi-l devora cu tihnit nesaţ." [10]

Fără să realizeze o operă integrală de S.F., *Cezar Petrescu* se află mai aproape de literatura ştiinţifico-fantastică în volumul al doilea din *Baletul mecanic* (1931).

---

[9] Ion Minulescu, *De vorbă cu necuratul*, în vol. *Cetiţi-le noaptea*, Editura „Cultura Naţională", Bucureşti, 1930, p. 60. Povestirea a apărut iniţial în *Cetiţi-mă*, nr. 3, febr. 1922.

[10] Gib. I. Mihăescu, *Braţul Andromedei*, Roman, Editura „Naţionala" S. Ciornei, Bucureşti, 1930, p. 76.

Inginerul Coppelius, un inventator comparabil cu Leonardo da Vinci, angajează opt persoane căzute pe ultima treaptă a degradării sociale, pentru a realiza împreună cu ele un balet de automate :

„Experiența lui Coppelius, dezbrăcată de literatură fumegoasă și fantastică, transpusă pe terenul realității, așa cum se cuvine într-o epocă în care calul șoselelor a fost uzurpat de automobil, peștele oceanului de submarin, pasărea cerului de avion. Nu păpuși de ceară imitînd cu o jalnică stîngăcie chipul și gestul uman, ci automate care să depășească imperfecția omenească și să însemne o glorificare a veacului, printr-o artă a veacului, cu mijloacele veacului.“ [11]

În discuțiile de atelier dintre maestru și discipolii săi sînt evocate mai multe automate celebre, *Jucătorul de șah* al baronului Kempelen, „imortalizat în una din povestirile extraordinare ale lui Edgar Allan Poe“, *rața* lui Vaucanson și *Miss Hadaly*, Eva viitoare a lui Villiers de l'Isle-Adam. „Povestirile anticipative de acest fel, atracțioase și putînd purta aluzii directe la problematica socială, nu puteau să nu atragă pe Cezar Petrescu, care, în structura *Baletului mecanic*, a amestecat idei din Villiers de l'Isle-Adam și din Čapek, împrumutînd direct din povestirea fantastică a lui Hoffmann, *Omul de nisip*...“ [12]

Pentru a da glas automatelor sale, Coppelius concepe un „ochi transformator“, capabil să citească și să reproducă sonor orice text, și un aparat de „orchestrație a undelor eterice“. Accentul este pus, de fiecare dată, pe soluția tehnică, pe invenție, nu pe fantastic :

„Miracolul nu s-a înfăptuit sub semnul unor puteri demonice. E un miracol tehnic. Patronul ne-a explicat tot. Am înțeles tot. Rotițe, biele, angrenagii, mosoare, magnet, curenți electrici, volți...“ [13] Totuși după ce trupa de balet este ansamblată, automatul care simbolizează *ura* se emancipează fără nici o explicație, le distruge pe toate celelalte și provoacă întoarcerea celor opt ucenici ai lui Coppelius în tripourile, cîrciumile și bordelurile de unde au ieșit.

Ideea revoltei mașinilor împotriva omului fusese exprimată de Cezar Petrescu încă din 1923, într-un articol din *Gîndirea* :

„Miracolul științific, plin de născociri uimitoare și de îndrăsneli nebănuite, va aduce cîndva poate și acest misticism al forțelor industriale. Încep să apară ici-colo, romancieri și poeți, care fără să ajungă la antropomorfism, atribuie monștrilor mecanici și industriei moderne, însușiri grandioase și meniri supranaturale. Ce

---

[11] Cezar Petrescu, *Baletul mecanic*, Roman, Editura „Cartea Românească“, București, 1931, vol. II, pp. 45—46.

[12] Mihai Gafița, *Cezar Petrescu*, Editura pentru literatură, București, 1963, p. 259.

[13] Cezar Petrescu, op. cit., p. 100.

> frumos și patetic roman ar scrie îndrăznețul care ar ridica la simbol revanșa fierului, lucrat de mîna omenească pentru a făuri arme, tunuri și tăișuri de baionete — și răzbunîndu-se apoi pe însuși omul creator, pe care supraînarmările l-au osîndit la războiul ucigaș !" [14]

Pornind de la acest conspect „teoretic", Cezar Petrescu sugerează prin cele două volume ale *Baletului mecanic*, care fac pandant, existența unui ciclu etern, în care *răul* iese întotdeauna învingător, și peste care ar fi exagerat să susținem că se suprapune o semnificație socială mai exactă.

Foarte curioasă poate să pară apropierea lui *Tudor Arghezi* de S.F. Ea a fost făcută pentru prima dată de Ion Hobana, care îl antologhează în *Vîrsta de aur a anticipației românești* (1969).

În realitate, Arghezi este un autor de viziuni utopic-satirice, în genul lui Swift, un parodist al literaturii S.F., în absența unui obiect clar de parodie.

La Academia din Ţuţy, un savant face o comunicare despre *filinți* și *boșogi*, studiați cu ajutorul unui instrument pentru „zgîndărit preistoria prin pămînt", denumit *Spinozalul :*

> „Vîrful, în care se găsește prima lentilă și un cristal prismatic, se leagă cu inteligența printr-o bretea cu doi poli, pozitiv și negativ." [15]

Un document rarisim este descifrat cu ajutorul *Pantaglotului*, care traduce din 72 de limbi.

Sub impresia emulației științifice din Kuty, povestitorul face și el cîteva invenții („încălecătorul și descălecătorul universal", „pana cu rezervorul pe față") și se consacră cercetărilor pentru a realiza „oțelul transparent" și „lemnul de tuci".

Grotescul, răsturnarea absurdă, ritualul tehnologic parodiat într-o manieră care amintește de Urmuz, sînt prezente și în *Radio-teorie*, *Amatorii* sau *Un aparat de emisie.* [16]

---

[14] [Cezar Petrescu], *Un nou misticism: al fierului*, în *Gîndirea*, nr. 15, 20 martie 1923, p. 216.

[15] Tudor Arghezi, *Tablete din Ţara de Kuty*, Editura Naționala-Ciornei S.A., București, 1933, p. 117.

[16] În *Scrieri 16*, *Proze*, *Subiecte II*, Editura pentru literatură, București, 1967.

Aproape S.F. este schiţa-poem *Zburătorul*, din volumul *Ce-ai cu mine, vîntule ?* (1937), în care nişte pescari scot din mare cadavrul unei fiinţe stranii, de pe un tărîm imposibil de precizat :

„Crezîndu-se că este vorba de un aviator, care ar fi incercat echilibrul unui aparat nou, montat pe umeri şi fixat cu corzi, pescarii i-au desfăcut aripile, ca două evantalii, şi s-au încredinţat că greşesc. Aripile erau ca la păsări, crescute din umeri, lungi pînă dincolo de călcîie şi urzite din pene amestecate, de şase, şapte culori.“ [17]

Primul examen indică originea celestă a tînărului, dînd, prin aceasta, o sugestie de interpretare religioasă a întregului text. A doua privire, accidentală, descoperă amănunte anatomice noi, care sporesc confuzia :

„Un copil găsindu-i un melc, roşu ca macii, între degetul mare şi degetul următor, şi întinzîndu-şi mîna să-l ia, văzurăm că degetele de la picioare ale zburătorului, căzut din sagetările, poate, ale luminii, purtau adaose tradafirii între ele, ca la înotătoare, şi ni se spori uimirea şi mai mult. S-ar fi putut ca tînărul să nu fi căzut din Tărie, şi să se fi ivit de prin mările din fund.“ [18]

Dacă acceptăm o definiţie potrivit căreia ipoteza dintr-un text S.F. poate fi ştiinţifică în sens larg, deci nu numai „pozitivă“, ci şi „umanistă“ sau chiar pseudoştiinţifică, atunci *Nopţi la Serampore* (1940), de Mircea Eliade este o nuvelă S.F.

Trei prieteni aflaţi în India trec printr-o întîmplare stranie la Serampore, lîngă Calcutta, unde profesorul Suren Bose şi-ar fi efectuat exerciţiile tantrice. Într-o noapte, cei trei se rătăcesc cu maşina în mijlocul unei păduri seculare, inexistente în timpul zilei, aud ţipătul înfiorător al unei femei şi, luîndu-se după lumina unui felinar, ajung la casa lui Nílámvara Dása, în momentul în care acesta îşi plînge soţia, ucisă de un tîlhar. Înspăimîntaţi, cei trei europeni părăsesc în grabă casa, încearcă să regăsească drumul pierdut şi se trezesc în zori, în apropierea unei poieni. Nimeni nu dă crezare întîmplării, şoferul indian susţine că nu s-a deplasat

[17] *Zburătorul*, în vol. *Ce-ai cu mine, vîntule ?*, *Povestirile boabei şi ale fărîmei*, Fundaţia pentru literatură şi artă „Regele Carol II“, Bucureşti, 1937, p. 34.

[18] Ibidem, p. 35.

cu mașina în timpul nopții, iar profesorul Suren Bose refuză să admită că s-ar fi aflat la Serampore. Cînd un bătrîn negustor de iută le povestește o veche legendă despre o fată ucisă de un șef de bandă, în pădurea de la Serampore, cei trei înțeleg că au fost martorii unei scene petrecute în urmă cu 150 de ani. Înlăturînd ipoteza beției sau a halucinației colective, povestitorul rămîne cu convingerea că a pătruns în zona sacră în care Suren Bose efectua un ritual secret, iar acesta, pentru a nu fi deranjat, i-a azvîrlit „prin puterile lui oculte, într-un alt *spațiu* și în alt *timp*." Nedumerirea povestitorului nu este provocată de deplasarea în timp, ci de faptul că într-o scenă veche au fost introduse elemente noi, prin prezența unor personaje noi :

„Așadar, noi *n-am retrăit exact* o întîmplare de acum o sută cincizeci de ani — ci am fost proiectați martori unui eveniment de acum o sută cincizeci de ani, eveniment pe care, însă, *l-am modificat*. Dar asta e într-adevăr dincolo de orice margine a înțelegerii omenești ; căci, dacă mintea mea poate accepta ipoteza că, datorită unor anumite forțe necunoscute, sînt în stare să anulez timpul și să asist la un eveniment trecut — aceeași minte refuză să accepte că e posibil să modific structura și înfățișarea unui asemenea eveniment trecut. Accept ipoteza că aș putea asista la bătălia de la Waterloo, însă nu pot accepta că aș putea asista la bătălia de la Waterloo văzînd în același timp cum Napoleon iese biruitor..." [19]

Ceva mai tîrziu, medicul ascet Swami Shivananda îi explică povestitorului că lucrul este posibil prin *tantra*, echivalentul a ceea ce pentru europeni este *fizica* : „nici o întîmplare din lumea noastră nu e reală, dragul meu. Tot ce se petrece în cosmosul acesta e *iluzoriu*. Și moartea Lilei, și jalea soțului ei, și întîlnirea dintre voi, oameni vii, și umbrele lor, toate acestea sînt iluzorii. Iar într-o lume de aparențe, în care nici un lucru și nici un eveniment nu e consistent, nu își are realitatea lui proprie — oricine e stăpîn pe anumite forțe, pe care voi le numiți oculte, poate face orice vrea. Evident, nici el nu creează nimic real, ci numai un joc de aparențe." [20]

Explicația dată de Swami Shivananda poate fi regăsită în S.F. ca teorie a *universului paralel*, și atunci nuvela lui Mircea Eliade poate fi integrată, fără nici o dificultate, domeniului literaturii științifico-fantastice.

Din aceeași categorie fac parte cîteva texte din volumul *Nuvele* (1963).

În *Ghicitor în pietre*, aptitudinea de a anticipa destinul unui individ, în funcție de obiectele în apropierea cărora

---

[19] Mircea Eliade, *Nopți la Serampore*, în *Secretul doctorului Honigberger*, Editura Socec & Co., București, 1940, p. 187.

[20] Ibidem, p. 188.

acesta se plasează, este explicată prin *cryptesthezia pragmatică* a lui Charles Richet sau prin *psihometrie*, iar în nuvela *Un om mare*, Eugen Cucoaneș este victima unui fenomen de *macrantropie*, pe care un profesor îl explică prin existența unei glande arhaice :

> „Profesorul pretinde că posed o glandă dispărută în pleistocen, o glandă pe care mamiferele doar ar fi încercat-o și apoi, zice el, ar fi abandonat-o pentru că mai mult le încurca." [21]

Mecanismul examinat de Mircea Eliade în nuvela *Un om mare* este, de fapt, mecanismul sau logica instituirii unui mit. Dar sensul acesta la care aspiră nuvela nu afectează cu nimic statutul ei S.F.

Tot S.F. avem și în cîteva din nuvelele lui *Victor Papilian* sau *Oscar Lemnaru*, apropiate, prin preferința pentru experiențele anatomice „ilegale" de unele povestiri din *L'Amour suprême* (1886) sau *Tribulat Bonhomet* (1887), de Villiers de l'Isle-Adam.

La primul, în nuvela *Groază*, din volumul *Vecinul* (1938), o echipă de trei medici experimentează pe animale și, în cele din urmă pe unul dintre ei, „elixirul de viață", capabil să resuscite morții. În *Manechinul lui Igor* (1943), anatomistul Igor Iarotzki Voroniuc reproduce fotografic imaginile păstrate de ochii omenești, imediat după deces, în măsura în care „memoria nu e o funcție a creierului, ci a organelor de simț". O operație anatomică experimentală este realizată și în *Ochiul cu două pupile*, rezultatul fiind unul simbolic, mai greu de admis într-o nuvelă fantastică.

La Oscar Lemnaru, în *Ceasornicul din turn*, din volumul *Omul și umbra* (1946), viața unui bătrîn se identifică cu existența unui mecanism, printr-o aplicare originală a temei vampirismului, și cînd ceasornicul se oprește, moare și bătrînul lui îngrijitor. În *Triumful lui Crooks*, un cercetător descoperă un preparat care provoacă întunericul și își pierde viața într-o experiență stranie, în urma căreia lumina dintr-un laborator este absorbită ca un lichid. În fine, în *Ochiul de mort*, un oculist celebru studiază fenomenul persistenței

---

[21] Mircea Eliade, *Nuvele*, Colecția Destin, Madrid, 1963, p. 96.

imaginilor pe retină, după deces, ca și personajul lui Victor Papilian, din *Manechinul lui Igor.*

În comparație cu aceste texte care, după cum am văzut, nu sînt întotdeauna produsul unei adevărate vocații S.F., aproape toate celelalte romane științifico-fantastice pe care le cunoaștem, *Cataclismul anului 2000*, de Dorina V. Ienciu, *Ard luminile-n Vitol*, de Ilie Ienea, *Pămîntul în flăcări!* de Al. Dem. Colțești sau *Atlantida*, de Tiron Albani, fac o figură modestă, în măsura în care se reduc, de cele mai multe ori, la logica narativă a romanelor senzaționale de la sfîrșitul secolului XIX, sau încearcă să sugereze preeminența unor modele socio-politice naive (*Atlantida*) sau aumane (*Cataclismul anului 2000*).

Mai interesant prin surpriza finală și prin întorsătura paleoastronautică a intrigii este romanul lui Ilie Ienea, în care doi tineri de pe planeta Vitol se transportă cu un avion-rachetă în sistemul nostru solar, formează un cuplu adamic și civilizează Pămîntul, instalîndu-se în Atlantida.

Cel mai important roman S.F. din prima jumătate a secolului nostru este, nu încape nici o îndoială, *Orașele scufundate*, de *Felix Aderca* (1891—1962), publicat inițial sub titlul *X-O, Romanul viitorului*, în *Realitatea ilustrată* (29 septembrie-15 decembrie 1932) și semnat, „pentru încurajarea cititorilor", cu pseudonimul Leone Palmantini. [22]

După H. Stahl, Felix Aderca este cel de-al doilea autor român care semnează un „manifest S.F.", punînd *romanul normal* sub semnul incapacității și al lipsei de originalitate :

> „Ar putea oare vreodată prinde un romancier farmecul unor pleoape ostenite, care se lasă-n amurg, odată cu pleoapa viorie a cerului, peste o luncă de primăvară ?... Viața ne dăruiește această voluptate în răstimpul unei clipe împreună cu amintirea ei fără

---

[22] În versiunea din *Realitatea ilustrată*, acțiunea debutează la New York, personajele fiind operatorul de cinema John Balmont și soția sa, Carel. În 1937, cînd romanul apare în volum, la Editura Vremea, sub titlul *Orașele înecate*, scena se mută la București, în apartamentul operatorului Ioan Doicin și al soției sale, Ri. La reeditarea din 1966 (Editura Tineretului, cu o prefață de Ov. S. Crohmălniceanu), titlul este *Orașele scufundate*. Romanul a fost tradus în limba germană de Erich Mesch (*Die Unterwasserstädte*, Kriterior, București, 1970). Această versiune a apărut și în colecția specializată a editurii Wilhelm Heyne, München, 1977.

pereche pentru ani de-a rîndul, ceea ce un scriitor sensibil nu izbuteşte uneori nici în 3000 de pagini de iubire literară integrală. Toate romanele pe care le provoci trebuie să se petreacă-n viitor, pentru ca cititorul să găsească într-adevăr ceva substanţial, necopiat şi nefalsificat, o profeţie (oricît de vagă) dar care să se ivească dintr-un germen original." [23]

Semnificativ pentru prudenţa cu care scriitorii se apropie de o literatură care ar putea fi considerată minoră este şi faptul că acest „manifest" apare după capitolul *Pastorală*, din *Aventurile d-lui Ionel Lăcustă-Termidor* (1932), o parodie în stilul ironic şi sacadat al prozelor lui Tudor Arghezi, pe tema scufundării Atlantidei, ca rezultat al conflictului dintre populaţiile active (europenii şi americanii) şi artişti :

„Locuitorii de pe Atlantic, atlantizii, sînt intelectuali şi deservesc cu producţiile lor artistice, cele două continente unde au rămas în casele de lemn şi pămînt numai pădurarii şi plugarii. Totul se mişcă electric ; electricitatea e acumulată din soare şi din nori de bobine ca nişte papagali de platină situaţi de-asupra coliviilor [în care locuiesc atlantizii] şi transmisă celor două continente care nu prea au nevoie de ea. De la o vreme plugarii şi pădurarii celor două continente au comunicat între ei fără ştirea republicelor de bambu şi au constatat uşor că atlantizii nici nu ară, nici nu taie lemne. Revoltaţi au suprimat atlantizilor expediţia franzelelor matinale şi cartofilor de vecernie, iar atlantizii, la rîndul lor, drept represalii au tăiat curentul electric şi au oprit transporturile de idei şi muzică, instalînd la margini pentru control oglinzile revelatoare. [...] Continentalii s-au îndîrjit însă şi temîndu-se pentru viitor, au hotărît să suprime cu desăvîrşire acel neam ciunt de oameni, care cereau grăsime şi vin, ca să dea în schimb numai sunete şi luciri. Şi pescarii din Norvegia în înţelegere cu vînătorii de foce din Groenlanda, s-au ridicat într-o noapte şi au desfăcut lanţurile care ţineau pînă se topeau, munţii de gheaţă ai Polului Nord. Prăvăliţi de furtuni, gheţarii au răzbit şi au răsturnat, înecîndu-le, coliviile subtile ale atlantizilor. A pierit în valuri, în cîteva ore, o civilizaţie supremă şi un tip de om superior..." [24]

Oraşele scufundate, a doua operă clasică a anticipaţiei româneşti, este un roman pe tema sfîrşitului Pămîntului,

---

[23] A[derca]., *Provocarea*, în *Realitatea ilustrată*, nr. 296, 29 sept. 1932, p. 28.

[24] Felix Aderca, *Aventurile d-lui Ionel Lăcustă-Termidor*, Editura „Naţionala" S. Ciornei, Bucureşti, 1932, pp. 174—176. Capitolul *Pastorală*, din acest volum, este atît de arghezian, încît a fost inclus în Tudor Arghezi, *Scrieri 15*, *Proze*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1967 !

într-o epocă îndepărtată din viitor, datorită răcirii Soarelui şi a scoarţei terestre.

„...oamenii s-au retras de pe pământul îngheţat în oraşe de sticlă, construite pe fundul oceanelor. Această direcţie de dezvoltare a civilizaţiei pare să fi fost nefericită, pentru că şi temperatura apelor scade treptat, iar umanitatea, în condiţiile unei asemenea existenţe acvatice, începe să-şi piardă însuşirile proprii şi să ia înfăţişarea moluştelor. Inginerul Whitt preconizează continuarea retragerii spre pirosferă, prin săparea de galerii. Alt tehnician, Xavier, pledează teza părăsirii pământului şi mutării pe o planetă mai tînără. Pînă la urmă, ultimul, găsind formula lămpii care eliberează energia atomică, îşi pune planul în aplicare, însoţit însă numai de iubita sa, pentru că Whitt cu secretara lui rămîn să continue înaintarea spre centrul fierbinte al globului. Romanul foloseşte tot arsenalul anticipaţiei ştiinţifice: oraşe de sticlă, rachete, laboratoare unde se fabrică alimente sintetice volatile etc. Meritul autorului este că nu se mărgineşte la aceasta, ci, luînd datele fanteziei ca o ipoteză, construieşte prin deducţie realistă, după exemplul lui Wells, o întreagă realitate nouă, socială şi psihologică. Felix Aderca îşi imaginează cu o rară capacitate speculativă tot felul de probleme cărora omenirea va trebui să le facă faţă în viitor. Examinează, astfel, conflictele sociale generate de o lume supratehnicizată, schiţează moravurile ei curioase, întrevede primejdia degenerescenţei biologice şi ne invită să urmărim formele ultime ale conservatorismului (iubirea, gustul pentru hrana solidă ş.a.m.d.)." [25]

8. După 1950

Întrebarea pe care trebuie să şi-o pună cel care examinează domeniul literaturii ştiinţifico-fantastice din România este aceea dacă are dreptul să facă *o istorie*, din fapte disparate şi elemente întîmplătoare de S.F.

Astăzi, lucrul acesta este posibil.

Primul roman S.F. care a apărut după cel de al doilea război mondial a fost *Drum printre aştri* (1954), de Radu Nor şi I. M. Ştefan. În cei 25 de ani care au trecut de atunci, numărul romanelor, al povestirilor şi, bineînţeles, al

---

[25] Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie* (ediţie revăzută), vol. I, Editura Minerva, Bucureşti, 1972, pp. 428—429.

autorilor de literatură S.F. a crescut vertiginos. În paralel cu apariţia scriitorilor, a revistelor sau a colecţiilor de editură specializate, fenomenul cel mai proeminent care s-a produs în această perioadă a fost *asumarea tradiţiei.* Privit de aproape, procesul acesta este spectaculos, desfăşurîndu-se cu o repeziciune care nu are termen de comparaţie decît în ritmul de asimilare a principalelor curente literare europene, în literatura română din secolul XIX.

Cu toate că în 1958 fusese reeditat romanul lui H. Stahl, *Un român în Lună*, problema vechimii S.F.-ului românesc se pune pentru prima dată în anul 1963 :

> „Deşi nu avem o bogată tradiţie în acest domeniu, ea există totuşi şi cred că ar fi mai mult decît un gest de recunoştinţă dacă ar apare o antologie a celor mai semnificative lucrări — unele chiar în fragmente — scrise de Macedonski, Cezar Petrescu, I. C. Vissarion, Stahl, Aderca şi alţii." [1]

Chestiunea este aproape imediat reluată de Ion Hobana, care exprimă şi el convingerea că literatura ştiinţifico-fantastică românească este un S.F. de dată recentă, lipsit de o adevărată tradiţie :

> „Literatura ştiinţifico-fantastică nu are o tradiţie în adevăratul înţeles al cuvîntului ; în afara romanelor «Un român în Lună» de H. Stahl şi «Oraşele înecate» de F. Aderca, se pare că înainte de 23 August 1944 au apărut doar povestiri risipite prin diverse publicaţii şi adaptări, mai mult sau mai puţin inspirate, ale unor lucrări străine («Cetatea Radiului», «Raza misterioasă» etc.). O cercetare atentă a acestui domeniu ne-ar oferi poate sumarul unei culegeri antologice. Oricum, despre o literatură românească de anticipaţie se poate vorbi numai astăzi, în urma eforturilor conjugate ale scriitorilor, Editurii tineretului şi Colecţiei «Povestiri ştiinţifico-fantastice»." [2]

Contribuţia publicaţiei editate de revista *Ştiinţă şi tehnică*, sub conducerea scriitorului Adrian Rogoz, la explorarea părţii ascunse a S.F.-ului românesc, a fost republicarea unor texte „vechi", *Omul zburător*, de Victor Eftimiu (în 1964),

---

[1] Mihu Dragomir, *Actualitatea literaturii despre viitor*, în *Luceafărul*, nr. 5, 1 martie 1963, p. 11.

[2] Ion Hobana, *Literatura ştiinţifico-fantastică*, în *Lupta de clasă*, nr. 12, dec. 1963, p. 51.

un fragment din *Orașele scufundate*, de Felix Aderca (în 1965), *Ceasornicul din turn*, *Ochiul de mort* și *Amăgirea*, de Oscar Lemnaru (între 1965 și 1968) și *Agerul pămîntului*, de I. C. Vissarion (în 1965).

Într-un studiu din anul 1966, Silvian Iosifescu semnalează și el un roman necunoscut, din 1937, *Se aprind luminile-n Vitol*, de Ilie Ienea. [3]

În fine, la sfîrșitul anului 1967, Ion Hobana schițează o primă „istorie" a S.F.-ului românesc, introducînd în discuție o listă de nume noi, fără să pretindă însă că aceste elemente pot schimba concluzia la care ajunsese în 1963 :

> „Putem cita cîteva romane cu caracter mai degrabă utopic : «Atlantida» de Albani-Tiron, «Excelsior ! Pămîntul în flăcări !» de Al. Dumitrescu-Colțești, «Anul 2000» de Dorina Ienciu, «Se-aprind luminile-n Vitol» de Ilie Ienea. [...] Oricum, despre un gen constituit ca atare se poate vorbi abia după cel de-al doilea război mondial [...]." [4]

„Scepticismul" acesta, amendat treptat pe parcursul anilor, a fost înlocuit în 1969 de o convingere nouă, credința în existența unei *vîrste de aur* a literaturii noastre S.F.

Nu încape nici o îndoială că termenul acesta, utilizat de Ion Hobana în *Vîrsta de aur a anticipației românești*, pentru a denumi totalitatea încercărilor făcute de noi, pînă la sfîrșitul celui de al doilea război mondial, este impropriu. [5]

---

[3] Silvian Iosifescu, *Posibilitate, utopie, mit*, în *Viața românească*, nr. 7, iulie 1966, p. 100. Titlul exact al romanului este *Ard luminile-n Vitol*.

[4] Ion Hobana, *Din nou despre tribulațiile anticipației*, în *Viața românească*, nr. 12, dec. 1967, p. 110.

[5] Antologia lui Ion Hobana, *Vîrsta de aur a anticipației românești*, Editura Tineretului, București, 1969, care reprezintă cel mai important moment din acțiunea de recuperare și, implicit, de definire a S.F.-ului românesc, cuprinde următoarele texte : Demetriu G. Ionnescu, *Spiritele anului 3000*, fragmente ; Alexandru Speranță, *O călătorie în lună* ; Al. Macedonski, *Oceania-Pacific-Dreadnought* ; Victor Anestin, *O tragedie cerească*, fr. ; Victor Efitimiu, *Un asasinat patriotic* ; Gib. Mihăescu, *Brațul Andromedei*, fr. ; Ion Minulescu, *De vorbă cu necuratul*, fr. ; Cezar Petrescu, *Ochiul lui Eliazar*, fr. din romanul *Baletul mecanic* ; Tudor Arghezi, *În preistorie*, fr. din *Tablete din Țara de Kuty* ; Felix Aderca, *Pastorală*, fr. din *Aventurile d-lui Ionel Lăcustă-Termidor* ; Ion Biberi, *Sfîrșit* ; Al. Dem. Colțești, *Pămîntul în flăcări*, fr. ; Ilie Ienea, *Ard luminile-n Vitol*, fr. ; V. Papilian, *Groază* ; I. C. Vissarion, *Agerul Pămîntului*, fr. ; Mircea Eliade, *Nopți la Serampore*, fr.

În sens tradiţional, prin *vîrstă de aur* se înţelege o epocă (o perioadă) de înflorire din viaţa culturală sau materială a unui popor (în cazul nostru, a unui gen literar). În înţelesul acesta, pentru francezi poate fi considerată *vîrstă de aur* epoca lui Jules Verne, pentru americani, cea E. A. Poe, pentru englezi, epoca H. G. Wells. În sens restrîns, istoria şi teoria literaturii S.F. consideră *vîrstă de aur* perioada cuprinsă între 1937 şi sfîrşitul anilor patruzeci, cînd se produce, cu o expresie a lui Isaac Asimov, „prima revoluţie S.F." în jurul revistei lui John W. Campbell Jr., *Astounding Science Fiction*, unde publică Poul Anderson, Isaac Asimov, Ray Bradbury, Robert A. Heinlein, Clifford D. Simak, Theodore Sturgeon, A. E. van Vogt etc.

Nici într-un sens, nici în celălalt, termenul acesta nu poate fi aplicat unor experienţe uitate de S.F., atîta timp cît certitudinea existenţei unei *vîrste de aur* nu poate fi dată decît de amintirea şi de permanenta raportare mentală la ceea ce, din pricina decadenţei sau a lipsei de prevedere istorică, s-a pierdut.

Esenţial este însă faptul că într-un interval de numai cinci ani, din 1963 pînă în 1969, S.F.-ul românesc îşi identifică izvoarele ascunse şi se delimitează istoric, printr-o acţiune din ce în ce mai insistentă de recuperare a tradiţiei, ceea ce echivalează cu revendicarea unei legitimităţi.

În chip paradoxal însă, fiecare text nou descoperit, fiecare scriitor anexat S.F.-ului infirmă, în loc să confirme teza vîrstei de aur şi a vechimii literaturii noastre S.F. Absente din conştiinţa literaturii, ignorate de critică şi de istoria literaturii, toate aceste fapte nu participă la o istorie, fiind, pînă astăzi, momente ignorate de S.F. Istoria S.F.-ului românesc, de care sîntem conştienţi abia astăzi, este o istorie înscenată tardiv, o istorie reparcursă şi asumată în decurs de numai cîţiva ani.

Spectacolul acesta de recapitulare accelerată a filogeneticului în ontogeneză este vizibil şi la nivelul mentalităţii teoretice faţă de S.F.

„Modelul ideal" al unui roman ştiinţifico-fantastic este construit de Adrian Rogoz încă din anul 1957 :

„...«idealul» unui roman științifico-fantastic ar trebui să aibă rigoarea științifică a lui Jules Verne. Dar nu e mai puțin limpede că un asemenea «ideal» ar trebui să aibă fantezia lui Wells, vigoarea acțiunii scrierilor lui Alexei Tolstoi, umorul lui Čapek și stilul lui Edgar Poe.“ [6]

Cu toate acestea, în deceniul cinci, romanul S.F. este din nou *popularizare*, în conformitate strictă cu datele oferite de știință și de modelul Jules Verne :

„*Nu ne este îngăduit să contrazicem adevărurile stabilite ale științei*, de pildă să presupunem posibilitatea depășirii vitezei luminii...“ [7]

„Cîtă vreme cercetările au stabilit cu certitudine că pe Lună nu există condiții favorabile vieții, literaturii științifico-fantastice îi este interzis să imagineze descoperirea pe acest corp ceresc a unor ființe superioare, asemănătoare oamenilor de pe Pămînt.“ [8]

Pe această cale sînt deocamdată respinse din S.F. ideile literare noi, călătoria temporală, hiperspațiul, teleportația, *fantezia eroică* și, în general, anticipația cu un termen prea lung. Ceea ce i se cere acum literaturii S.F. este să popularizeze, să instruiască și să educe, prin prospecțiuni pe termen scurt, de tipul scenariilor viitorologice :

„...decît anticiparea secolului al patruzecilea, mai educativă și instructivă e o povestire anticipativă despre un viitor ceva mai apropiat.“ [9]

În deceniul șase asistăm la apariția unei mentalități teoretice noi, care scoate înțelegerea literaturii S.F. din domeniul vulgarizării și al didacticii și o situează în contextul mai adecvat al problematicii umane și al verosimilității morale, caracteristice oricărei literaturi :

---

[6] Adrian Rogoz, *Cu privire la literatura științifico-fantastică — Împotriva „mîinii-deget“* —, în *Scînteia tineretului*, nr. 2522, 16 iunie 1957, p. 1.

[7] I. M. Ștefan, *Cu privire la literatura științifico-fantastică, Între fantezie, știință, convenție și aventuri*, în *Scînteia tineretului*, nr. 2534, 30 iunie 1957, p. 2.

[8] Ion Roman, *Știința și fantezia*, în *Contemporanul*, nr. 10, 4 martie, 1960, p. 3.

[9] Ibidem, p. 3.

„...în literatura ştiinţifico-fantastică — şi lucrul trebuie bine precizat — ipoteza ştiinţifică deţine un rol important numai în măsura în care permite abordarea şi rezolvarea unor problematici umane posibile în ansamblul de relaţii economice, etice etc., create. Scriitorul nu este obligat să se conformeze adevărului tehnic, ci doar verosimilităţii morale. Precizarea mi se pare utilă, avînd în vedere faptul că lucrările beletristice incluse în această modalitate literară nu au rolul de a fixa eventuale evoluţii în domeniul ştiinţelor tehnice sau sociale (ar fi absurd să crezi aşa ceva), deşi în marea lor majoritate anticipează o lume dintr-un anumit punct de vedere superioară nouă." [10]

Performanţa de a parcurge în cîţiva ani istoria de cel puţin un secol a genului S.F. poate fi urmărită şi în paginile *Colecţiei „Povestiri ştiinţifico-fantastice"*. De aceea, nu este o exagerare să constatăm că a face istoricul acestei reviste însemnează, în bună măsură, a descrie sau a face istoricul literaturii ştiinţifico-fantastice din România.

Singura noastră publicaţie de specialitate, *Colecţia „Povestiri ştiinţifico-fantastice"*, editată de revista *Ştiinţă şi tehnică*, a apărut între 1 octombrie 1955 şi 15 aprilie 1974 (466 de numere), avîndu-l ca redactor literar pe prozatorul şi poetul Adrian Rogoz. Cu excepţia intervalului 1 martie 1957-30 octombrie 1958, cînd revista se publică de trei ori pe lună, celelalte numere au apărut din două în două săptămîni, sub forma unor broşuri de 32 de pagini, într-un tiraj de circa 35.000 de exemplare.

În prima fază de existenţă a revistei, literatura S.F. este privită ca parte a literaturii de aventuri şi, împreună cu romanul poliţist şi proza exotică de călătorie, ea este considerată ca fiind, înainte de toate, o literatură pentru copii şi tineret.

Tipul de cititor avut, de la început, în vedere, este cel tînăr, şi după cum rezultă din scrisorile publicate între 1960 şi 1967, dacă facem abstracţie de corespondenţii care nu dau nici o indicaţie clară în legătură cu vîrsta sau cu ocupaţia (11%), peste 54% dintre cei care cumpără revista sînt elevi, şi numai 10% studenţi (de la matematică, fizică, politehnică

---

[10] Constantin Cubleşan, *Ipoteza ştiinţifică în literatura de anticipaţie*, în *Tribuna*, nr. 11, 12 martie 1964, p. 10.

sau filologie), 11% muncitori (cei mai mulţi foarte tineri), 5,5% tehnicieni şi 8,5% profesori, medici etc. [11]

Pînă în 1957, „amestecul de genuri" pe gustul cititorilor este prin urmare deliberat şi acum apar, alături de textele de S.F. propriu-zis, mai multe nuvele exotice şi povestiri istorice sau poliţiste, *Indienii*, de Vitalii Trenev (1955), *Cuibul invaziilor*, de Mihail Sadoveanu (1956), *Boşimanul Mauki*, de Rudolf Dauman (1957), *Pe urmele zimbrului*, de Victor Eftimiu (1957), *Aventura bărbatului cu gura strîmbă* şi *Aventura granatului albastru*, de A. Conan Doyle (1957) — două povestiri cu Sherlock Holmes.

Începînd cu anul 1958, interpretarea conceptului de S.F. se modifică, printr-o delimitare mai tranşantă de celelalte literaturi, pentru ca în ultimii ani de apariţie ai colecţiei să se producă un „amestec" nou, prin care *contextul larg* este căutat în altă parte, la limita cu fantasticul. Acum se publică *Maşina de oprit timpul*, de Dino Buzzati (1965), *Funes sau omul cu memoria perfectă*, de Jorge Luis Borges (1969), *Ce-a fost asta?*, de Fitz James O'Brien (1971) şi *Fiara nevăzută* sau *Omul şi şarpele*, de Ambrose Bierce (1972).

Cele două orientări pot fi considerate expresia unui S.F. calitativ diferit, căci în vreme ce prima urmăreşte să asigure genului o bază de lectură (sau de consum) cît mai largă, cea de-a doua îi consolidează platforma estetică. Prima orientare se adresează cititorilor larg disponibili, a doua îi are în vedere mai ales pe cei care concep lectura ca pe un act selectiv, supravegheat într-o mai mare măsură de spiritul critic.

A doua trăsătură a revistei, caracteristică pentru orice S.F. începător este „amestecul de autori", insistenţa în a

---

[11] Valoarea statistică a acestei schiţe procentuale (în care criteriul vîrstei nu poate fi întotdeauna delimitat de acela al profesiunii) este relativă, în măsura în care nu avem de a face cu o *anchetă*. Mai mult, se poate presupune că publicînd anumite scrisori dintr-un pachet mult mai voluminos, revista a corectat cu bună ştiinţă configuraţia reală a grupelor de cititori, arătînd şi pe această cale că are un program şi că manifestă anumite preferinţe. Totuşi, rezultatul este comparabil cu concluziile care se pot extrage din toate statisticile efectuate de marile edituri de literatură S.F. din Europa sau din S.U.A.: 1. Cititorii sînt în majoritate tineri (elevi şi studenţi); 2. Raportul numeric dintre bărbaţi şi femei este net defavorabil acestora din urmă; 3. Cînd se pot stabili, profesiunile cititorilor sînt cu precădere tehnice sau ştiinţifice (tehnicieni, ingineri, cercetători etc.).

face prozeliți sau în a „împrumuta“ scriitori din literatura „obișnuită“, care să contribuie la consolidarea noului gen prin ceea ce s-ar putea numi un „transfer de autoritate“. Astfel, în ciuda unor legături în general foarte slabe cu S.F.-ul, *Colecția „Povestiri științifico-fantastice* publică povestiri, nuvele și chiar poezii de Al. Andrițoiu, Tudor Arghezi, Ion Barbu, Mihai Beniuc, Geo Bogza, Nina Cassian, Ov. S. Crohmălniceanu, Virgil Gheorghiu, Horia Lovinescu sau Ion Marin Sadoveanu.

Dacă facem o comparație de cantitate, ignorînd eventualele etape distincte sau preferința pentru anumite literaturi, într-o anumită perioadă, atunci raportul dintre scriitorii români și cei străini, publicați de colecție este de aproximativ 2 : 1.

Toți autorii români de S.F. au fost publicați în paginile revistei, generoasă cu începătorii și ceremonioasă cu cei vechi : Felix Aderca, Horia Aramă, George Anania și Romulus Bărbulescu, Camil Baciu, Victor Bîrlădeanu, Voicu Bugariu, Vladimir Colin, Ov. S. Crohmălniceanu, Constantin Cubleșan, Grigore Davidescu, Dorel Dorian, Mihu Dragomir, Victor Eftimiu, Sergiu Fărcășan, Ion Hobana, Viorica Huber/Georgina—Viorica Rogoz, Eduard Jurist, Victor Kernbach, Oscar Lemnaru, Al. Mironov, Ion Mînzatu, Mihnea Moisescu, Dinu Moroianu (autorul primei biografii românești a lui Jules Verne), Radu Nor, Corneliu Omescu, Mircea Opriță, Leonid Petrescu, Ovidiu Rîureanu, Adrian Rogoz, Gh. Săsărman, Miron Scorobete, I. M. Ștefan, Ovidiu Șurianu.

Dintre străini, scriitorii preferați la început sînt cei ruși sau sovietici, în ordine, I. Kalnițki (*Sfîrșitul orașului subteran*), I. A. Efremov (*Atolul Fakaofo*, *Nebuloasa din Andromeda*, *Cor Serpentis*), A. și B. Strugațki, A. Beleaev (*Hoiti-Toiti*), Anatol Dneprov (*Crabii mișună pe insulă*, *Ecuațiile lui Maxwell*, *Mela*, *Mumia purpurie* etc.), K. E. Țiolkovski (*În afara Pămîntului*), cărora li se vor adăuga mai tîrziu V. S. Saparin, Vladimir Nemțov, Mihail Nemcenko, Boris Fradkin, Igor Rosohovatski, Aleksandr Kazanțev, Aleksandr Kuprin, reproduși, aproape toți, din revistele *Vokrug sveta*, *Tehnika molodioji*, *Znanie sila*, *Iunosti* sau *Nauka i jizn*.

Fără să fie prea sistematică, revista a publicat cîteva texte clasice, traduse, cele mai multe dintre ele, de Ion Vinea, Ion Hobana (care semnează și Horia Banu), Adrian Rogoz

(Dorin A. Groza) sau Frida Papadache, *O pogorîre în Maelström* (1957), *Nemaipomenita întîmplare a unui anume Hans Pfaall* (1960) şi *Mellonta Tauta* (1965), de E. A. Poe, *Făurarul de frumuseţi* (1958), de Nathaniel Hawthorne, *Insula cu elice* (1959) şi *Cele 500 de milioane ale Begumei* (1963), de Jules Verne, *Xipehuzii* (1965) şi *Uimitoarea călătorie a lui Hareton Ironcastle* (1969), de J.-H. Rosny Aîné, *Solaris* (1967—1968), de Stanislaw Lem, *Poarta care duce dincolo* (1968), de Clifford D. Simak, *Omul trucat* (1968) şi *Omul cu trup inconsistent* (1971), de Maurice Renard, *Patrula timpului* (1969), de Poul Anderson, *Straniul caz al doctorului Jekyll şi al lui mister Hyde* (1970), de R. L. Stevenson, *A patra stare de agregare* (1970), *Moartea hipnotică* (1970) şi *Legenda despre omul cu o mie de chipuri* (1973), de Karinthy Frigyes, *Ce-a fost asta ?* (1971), de Fitz James O'Brien, *Stăpînul lui Moxon* (1973), de Ambrose Bierce.

Importante pentru cunoaşterea S.F.-ului internaţional sînt şi cele cîteva articole de sinteză publicate mai ales în ultimii ani de apariţie ai colecţiei, un capitol din *La fantascienza*, de Lino Aldani (*Science-fiction-ul în Italia*, 1971), *Italia : o viaţă dificilă*, de Gianfranco de Turris (1971), *Science-fiction-ul brazilian şi coloratura lui aparte* (1971), *Două secole de literatură ştiinţifico-fantastică poloneză*, de Zbigniew Przyrowski (1972), *Literatura ştiinţifico-fantastică în Ungaria*, de Kuczka Péter (1973), *Olanda, Belgia şi fenomenul s.f.*, de Al. Mironov (1973). În aceeaşi categorie intră şi articolul lui Franz Rottensteiner, editorul revistei *Quarber Merkur*, *Un pionier al literaturii ştiinţifico-fantastice moderne : Kurd Lasswitz* (1970).

În afara literaturii S.F., a recenziilor sau a studiilor de sinteză, în colecţie s-au mai publicat, la mari intervale de timp, articole de popularizare astronomică, o cronologie şi un istoric al tehnicii rachetelor şi al astronauticii, cîteva articole despre fenomenul O.Z.N., despre automate şi roboţi, un conspect viitorologic pe tema automobilului, a telecomunicaţiilor, urbanisticii, educaţiei, demografiei etc., în fine, mai multe articole „curioase" din categoria „ipotezelor extraordinare", cum ar fi civilizaţiile dispărute şi întîlnirile cosmice.

Fiind singurul nostru magazin S.F., *Colecţia „Povestiri ştiinţifico-fantastice"* a jucat, în acelaşi timp, rolul unei pu-

blicații de propagandă, al unei reviste de cultură și de educație S.F., dar și al unui buletin al mișcării de suporteri sau de *fani* din toată țara.

Cele mai importante personalități din epoca de consolidare a literaturii științifico-fantastice din România sînt Ion Hobana, Vladimir Colin și Adrian Rogoz. Ca și Hugo Gernsback, în perioada nașterii S.F.-ului modern, înainte de a fi scriitori, ei sînt mai degrabă niște figuri istorice ale genului, niște deschizători de drumuri și animatori. Chiar dacă în proporții diferite, toți trei sînt în același timp autori, traducători, critici, teoreticieni, conducători de cenacluri și editori de antologii S.F., înzestrați cu o răbdare exemplară și pregătiți să facă față oricăror dificultăți.

Impresionantă din acest punct de vedere este activitatea lui *Ion Hobana*, licențiat în filologie cu o teză despre literatura S.F.

Ca prozator, Ion Hobana a debutat cu povestirea S.F. *Glasul mării*, în revista *Știință și tehnică* (nr. 7, iulie 1955). Nuvela *Ultimul văl*, apărută la Editura tineretului, în 1957, este o narațiune polițistă și de spionaj, cu ingrediente S.F., după tipicul epocii.

> Un tînăr operator de cinematograf, Radu Gheorghiu, angajat în turnarea unui film despre Marea Neagră, ajunge printr-un accident pe o navă de cercetări care face experiențe secrete cu un generator de ultrasunete și este implicat într-o aventură palpitantă, la capătul căreia este demascat un spion primejdios, fugit din România în 1944 și racolat de o putere străină.

În volumul *Oameni și stele* (1963), temele preferate sînt explorarea mărilor planetei, efectele psiho-sociale ale călătoriilor interplanetare și călătoria în timp. Tipică este aici maniera Jules Verne, prudența în formularea ipotezelor științifico-fantastice, relația strînsă cu datele științei, anticipația pe termen scurt. Prozatorul își asumă foarte rar riscul de a se hazarda pe terenul exobiologiei, ca în *Marele business*, în care apar cîțiva marțieni cu mîinile flexibile și păroase, posesori ai unor vehicule denumite *krub.*

Anticipația este sugerată printr-un vocabular științifico-fantastic abundent (elicopter submarin, emițător cuantic, receptoare infrason, duș ultrasonic, velomotoare subacvatice, hublouri de borazon, saltea de bral, cască transparentă de

gres, cibernostic = diagnostic cibernetic etc.) sau printr-o referință în stilul Gernsback, la experiențele tehnice anterioare, invocate ca termen inițial într-o progresie S.F. :

> „Cineciberul nu este decît o mașină ultraperfecționată, al cărei punct de plecare poate fi găsit în mîna mecanică prezentată în anul 1959 la Expoziția Universală de la Bruxelles și în aparatul cu ajutorul căruia, zece ani mai tîrziu, doctorul Moraru a izbutit să proiecteze pe un ecran visele și gîndurile pacienților săi. Caracterul absolut inedit al cineciberului constă în faptul că spectatorii sînt în același timp scenariști, regizori, pictori-decoratori și actori ai spectacolului." [12]

Vocația principală a scriitorului, aceea de *pionier* și de *animator* s-a manifestat cu precădere în domeniul traducerilor, al sintezelor teoretice și al antologiilor. Ion Hobana a tradus din Jules Verne, Maurice Renard și J.-H. Rosny Aîné și a publicat, în 1968, un eseu despre filmul științifico-fantastic, *Imaginile posibilului.*

Foarte importante pentru consolidarea și maturizarea genului în România sînt antologiile sale, *Viitorul a început ieri*, *Retrospectiva anticipației franceze cu texte în traducerea autorului* (1966), *Viitorul ? Atenție !*, *Studii și articole despre literatura științifico-fantastică* (1968), semnate de Kingsley Amis, Isaac Asimov, Roger Caillois, Silvian Iosifescu, Victor Kernbach, V. Smilga, Stanislaw Lem, A. Urban, Iordan Vasiliev, Pierre Versins și Ion Hobana, *Vîrsta de aur a anticipației românești* (1969), *Odiseea marțiană*, *Maeștrii anticipației clasice* (1975), *Povestiri științifico-fantastice* (1976), *O falie în timp*, *Pagini de anticipație românească* (1976) și, în colaborare cu Gianfranco de Turris, *Fantascienza, povestiri italiene* (1972).

Ceea ce Ion Hobana a reușit să facă pentru literatura științifico-fantastică românească, în România, a reușit *Vladimir Colin* în străinătate. Antologia sa *Les meilleures histoires de science-fiction roumaine*, apărută la Marabout, în anul 1975, reprezintă prima afirmare reală, pe plan european, a S.F.-ului românesc, ca gen cu o individualitate distinctă.

---

[12] Ion Hobana, *Oameni și stele*, Editura tineretului, București, 1963, pp. 110—111.

Traducător din Jules Verne, ca și Ion Hobana și, în ultimii ani, din Gérard Klein, Vladimir Colin a mai publicat în 1970 o antologie a anticipației franceze contemporane, *Un pic de neant*.

Prin romanul *A zecea lume* (1964), dar mai ales prin volumele *Viitorul al doilea* (1966), *Capcanele timpului* (1972), *Dinții lui Cronos* (1975) și *Babel* (1978), Vladimir Colin este cel mai important reprezentant al fantasticului științific din România. Influențat de Abraham Merritt și de H. P. Lovecraft în povestiri ca *Cetatea morților*, *Lnaga* și *Broasca* sau de Karel Čapek, în povestirea „*Oneiros*", Vladimir Colin este un adept al *fanteziei eroice* și un virtuos al povestirilor pe tema călătoriei în timp. O fantezie de poet fascinat de creația inaugurală îl determină să inventeze cuvinte, obiecte, obiceiuri și contexte paralele cu ceea ce reprezintă termenul de referință al realității dintr-un roman obișnuit, pentru ca, pornind de la aceste premize noi, să-și împingă personajele în situații neobișnuite :

> „Fluierînd plictisit, se apropie de fereastră și, cu capul înainte, se aruncă pe geamul închis. Cînd biosticla se recompuse în urma lui, plutea lin peste apele canalului cu lebede artificiale..." [13]

Foarte ambițios este romanul *Babel*, cu un punct de plecare în ideea „corpurilor F", din *Solaris*, de Stanislaw Lem. Personajele lui Vladimir Colin (un poet de pe Terra, incapabil să se consoleze cu ideea morții soției sale, un *tueur à gage* de pe planeta Marte și o vestală de pe Venus, care a păcătuit prin dragoste) sînt silite de către un maniac al științei, Scat Mor, să trăiască în imaginație, ca dubluri, pe o planetă fictivă, Babel, pentru a fi supuse unui șir interminabil de torturi psihice. La capătul acestor experiențe, dublurile înțeleg că sînt rezultatul unei manipulări, împotriva căreia protestează printr-o opțiune conștientă.

În felul acesta, romanul lui Vladimir Colin urmărește să se transforme într-o alegorie avînd ca subiect nu atît drama personală a unor indivizi marcați de viață, cît revolta împotriva alienării și, în general, reumanizarea printr-un șir de opțiuni curajoase.

---

[13] Vladimir Colin, *Funcționara timpului*, în *Capcanele timpului*, Editura Albatros, București, 1972, p. 181.

Mai puţin productiv, înzestrat cu darul seducţiei, care este propriu oamenilor cu suflet bun, altruist pînă la ignorarea operei personale, *Adrian Rogoz*, animatorul şi conducătorul *Colecţiei „Povestiri ştiinţifico-fantastice"* este un Hugo Gernsback al S.F.-ului românesc. Posedînd vocaţia rară a prieteniei, el a ştiut, în această calitate, să-şi facă răbdător admiratori şi aliaţi pe care să-i introducă într-un climat unic de emulaţie şi de încredere în S.F.

Marcat de convenţiile curente în epocă, romanul *Omul şi năluca* (1965) e remarcabil totuşi prin fantezia luxuriantă cu care este imaginată planeta Venus şi prin tentativa polemică de a realiza un personaj complex de S.F.

> Regele vitezelor, Jerome R. Somestone, construieşte o rachetă interplanetară, *Spright (Năluca)*, pe care doreşte s-o lanseze spre Venus. Cel care va întreprinde călătoria va fi tînărul aviator Dutch Learmonth, licenţiat în filologie şi autor al unei plachete de versuri, *Phaeton*. Blazat, respins de actriţa Morella Snowland, de la Hollywood, Dutch Learmonth se îmbarcă pe *Năluca* de dragul *thrill*-ului. În timpul zborului, el face cunoştinţă, din întîmplare, cu radioastronomul indian Krişnadat, care îi redă gustul pierdut al vieţii şi al prieteniei. Mai mult, Krişnadat va face parte dintr-o expediţie internaţională care se va îndrepta şi ea spre Venus, pe racheta *Vulcan*. În apropiere de Venus, racheta americanului, avariată de nişte meteoriţi, nu mai ascultă de comenzi şi pilotul se catapultează nu departe de tabăra prietenilor săi. Aceştia încearcă de mai multe ori să-l salveze, acţiunile sînt îngreunate de o erupţie submarină, şi numai cu preţul vieţii lui Krişnadat, Dutch Learmonth poate fi recuperat. Pînă la sosirea salvatorilor, pilotul american descoperă o fată-plantă de care se îndrăgosteşte. Scoasă din mediul ei natural, fata de pe Venus moare şi Dutch Learmonth se întoarce pe Pămînt cu un grav traumatism psihic. În America i se acordă un însemnat premiu şi o decoraţie, Morella ar vrea să se căsătorească cu el, dar noul ei soţ, Allen Ravis, regele fermoarelor, îl împuşcă cu ajutorul unor gangsteri.

Deşi compusă pe o temă cu numeroase variante, de la celebra nuvelă a lui E. A. Poe, la *Jucătorul de şah* a lui Stefan Zweig, *Preţul secant al genunii* (1974) este una dintre cele mai izbutite nuvele româneşti de literatură S.F.

> Obsedat de ideea că undeva în univers ar putea să existe un şahist mai puternic decît el, copilul-minune Dav Bogar ajunge pe planeta Tehom, programată de legendarul Kim Kerim să joace şah. Maşina-planetă susţine serii de cîte 20 de partide, fără să poată

fi învinsă. Cei care pierd sînt uciși și asimilați de planetă, cei care fac remiză sînt eliberați. Dav Bogar este și el eliberat de mai multe ori dar, dorind cu orice preț să cîștige, revine de fiecare dată și se angajează într-o serie interminabilă de partide, de-a lungul întregii sale vieți. Cînd în cele din urmă obține victoria, într-un final cu trei dame, este bătrîn și pe planetă îl așteaptă Umna, iubita din tinerețe, închisă într-un modul de anabioză, ca într-un sarcofag acoperit de praf.

Foarte poetică în substanța ei, nuvela lui Adrian Rogoz este de fapt o reinterpretare a *Luceafărului* eminescian. Jucătorul de șah subordonează totul unei pasiuni superioare, ignorînd viața și dragostea Umnei. Toate avertismentele care i se dau sînt ineficiente, așa încît ceea ce era la început o vocație adevărată se degradează cu timpul, transformîndu-se într-o obsesie.

Dintre cei tineri, foarte promițătoare este activitatea lui Gheorghe Săsărman, Mircea Opriță și Al. Mironov.

Caracteristica literaturii pe care o practică primii doi este ingeniozitatea ideilor S.F., gravitatea meditațiilor incluse în literatură, disprețul față de falsele tabuuri care, alungate din proza obișnuită, au rezistat mai mult timp în literatura S.F.

În schița *Autopsia*, din *Oracolul* (1969), de Gh. Săsărman, o crimă perfectă este „comisă" cu ajutorul miliției. *Cuadratura cercului* (1975) dezvoltă o suită de modele urbanistice care sugerează de fapt mentalitatea diverselor tipuri de civilizație.

La Mircea Opriță, în povestirea *Turnul* din *Nopțile memoriei* (1973), un copil construiește în joacă un vehicul temporal cu care încearcă de mai multe ori să călătorească în viitor. Dar accesul în această direcție a timpului este interzis și *aceia* dau foc aparatului.

„Avea libertatea să coboare unde dorea, în trecut. Ramura ascendentă a timpului i se interzisese. Nouă, tuturor, ni se interzicea deocamdată direcție aceea." [14]

Tema fusese rezolvată în chip asemănător de Gh. Săsărman în *Oracolul* :

[14] Mircea Opriță, *Turnul*, în *Nopțile memoriei*, Editura Albatros, București, 1973, p. 254.

„O omenire în care totul ar fi predestinat şi dinainte cunoscut şi-ar pierde, pur şi simplu, existenţa, ea ar înceta să trăiască, n-ar face decît să repete mecanic, monstruos, o viaţă ce n-ar mai fi a ei, nu i-ar aparţine, o copie lipsită de vigoare a unui program stupid." [15]

În fine, Al. Mironov, autorul unui tulburător memorial de călătorie pe tema contactului între civilizaţii şi al paleoastronauticii (*Enigmatic*, *Pămîntul*, 1977), are o structură specifică de conducător de cenaclu şi de creator de medii S.F. Lui i se datorează, în mare măsură, apariţia fanzinului *Omicron* şi editarea celor două antologii ale amatorilor de la cenaclul *„Henri Coandă"* din Craiova, *Întîmplări din veacul XXI* (1974) şi *Alte întîmplări din veacul XXI* (1977). [16] Tipică din acest punct de vedere este poza de misionar entuziast, capabil să facă prozeliţi în orice împrejurare, pînă şi la Machu Picchu, în Peru :

„Mă întind pe iarbă, sînt lîngă mine brazilienii şi fetele din Peru, între strămoşii lor au existat poate şi incaşi, gîndesc, privindu-le pometii ieşiţi şi buzele cărnoase, stau nemişcate, în transă parcă, sub noi se întind filigranele de piatră, în faţă Huayana Picchu, masiv, şi ursuz, stă acoperit de terase lipite pînă-n creştet şi-i străbătut de poteci încîlcite.

Încep să le vorbesc fetelor despre strămoşii lor, despre forţa soldaţilor lui Inca şi a arhitecţilor geniali care au ridicat Vilcabamba, despre legende şi eroi, despre sfîrşitul tragic al lui Atahualpa şi al imperiului, despre tristeţea infinită din privirile lui Titu Cusi, despre catacombele ce străbat Huayana Picchu şi-l leagă de tărîmul celălalt, despre măreţie şi prăbuşire, despre glorie şi despre moarte — fetele mă ascultă, se strîng şi alţii, o vreme nu vorbesc decît eu şi-apoi nici eu, ne odihnim cu toţii privirile pe lumea asta moartă de sub noi, de mult şi iremediabil moartă, dar reuşind să ne vorbească în piatră, trimiţîndu-ne un mesaj trist de înţelegere şi bunătate. Nenumăraţi singuratici se învîrt, transfiguraţi, prin pieţe şi temple, punctînd amestecul de alb şi

---

[15] Gh. Săsărman, *Oracolul*, Editura tineretului, Bucureşti, 1969, p. 135.

[16] Primul fanzin românesc, *Solaris*, a apărut în iunie 1972, într-un tiraj de 99 de exemplare, fiind editat de Cenaclul de literatură S.F. din Bucureşti. Al doilea fanzin, *Paradox*, a apărut la mijlocul lunii mai, 1973, şi aparţine cenaclului *„H. G. Wells"*, din Timişoara. Fanzinul *Omicron*, de la Craiova, a apărut în anul 1976. În 1977, cu prilejul celei de a VII-a Consfătuiri Naţionale a Cenaclurilor de literatură S.F. din România, Mihail Ionescu editează fanzinul *Lumi stranii*, apărut la Bucureşti.

verde cu culori roşii, albastre, negre, care mi se par la locul lor, în lumea asta de pe piscuri [...]. O fată rîde, mă simt invadat de o fericire neînţeleasă, mă întorc pe spate, clăbucii norilor gonesc grăbiţi către neştiutele locuri unde pleacă norii, Huayana Picchu se burzuluieşte şi ne trimite o bură de ploaie, dar înţelegem cu toţii că nu-i nimic serios, Huayana glumeşte, zîmbesc florilor şi pietrelor şi-aş izbucni în hohote de rîs fiindcă mi se pare că aici, aproape de buricul Pămîntului, pe undeva pe lîngă acoperişul lumii, eu am atins pentru o clipă inefabila entitate a absolutului." [17]

---

[17] Alexandru Mironov, *Enigmatic, Pămîntul*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1977, pp. 96—97.

XII. CONDIȚIA LITERATURII S. F.

Spre deosebire de literatura „normală“ sau „obișnuită“, literatura S.F. reprezintă *un mediu* protejat de un baraj apreciabil de reguli și de norme, cu care trebuie mai întîi să te familiarizezi. Ceea ce se vede de la distanță este un număr relativ mic de scriitori, înconjurați de o lume eterogenă de admiratori care se numesc *fani*, care editează *fanzine*, acordă premii și organizează, împreună cu scriitorii, consfătuiri anuale, denumite *convenții.* În general, toți membrii *fandomului* se cunosc, întreține prin intermediul revistelor o corespondență care, nu de puține ori, reprezintă singura formă de critică literară a genului și, ceea ce este mai important, exercită o presiune constantă, cu efecte nu întotdeauna benefice, asupra S.F.-ului ca întreg.

Impresia de lume închisă, pe care o poate provoca primul contact cu literatura științifico-fantastică, decurge și de aici. Boicotului din ce în ce mai puțin justificat al istoriei literare, S.F.-ul i-a răspuns printr-o „economie închisă“, care a reușit să adîncească și mai mult falia dintre cele două literaturi.

Dar înțelegerea genului este complicată și de faptul că însăși literatura S.F., obiectul de cult al fanilor, este literatură *pe o cale proprie.* Urmărind să concilieze două atitudini specifice unor sisteme diferite de valori (*atitudinea științifică* și *atitudinea estetică*), literatura S.F. a fost nevoită, în chip firesc, să-și compună o personalitate lexicală nouă și un număr de teme, specii, personaje, obiecte și procedee literare proprii, încadrate într-un context narativ diferit de acela al literaturii *main-stream.* De aceea, demersul unui critic care încearcă să formuleze o judecată de valoare asupra unui roman S.F., pornind numai de la normele estetice pe care i le oferă literatura obișnuită, este lipsit de eficiență.

Situaţia se complică şi mai mult atunci cînd constatăm că rezistenţa pe care o manifestă critica faţă de literatura S.F. nu provine numai de aici.

Într-o proporţie de aproximativ 90%, literatura S.F. este o *literatură populară* (numită şi *literatură de consum*, *paraliteratură* sau *Trivialliteratur*), cu o valoare estetică şi de cunoaştere foarte redusă. Adeseori se întîmplă ca normele care se instituie la acest nivel, şi care sînt în esenţă norme de consum, să exercite o presiune asupra întregului domeniu. De aceea, chiar şi la nivelul S.F.-ului exigent, putem constata situaţia paradoxală a unui conţinut grav, ascuns în decorul frivol impus de modul de producţie al literaturii populare.

Observaţia cea mai generală care se poate face în acest sens este că două din elementele esenţiale ale cărţii de consum, *coperta* şi *titlul* (la care se adaogă aproape întotdeauna şi un *rezumat*), marchează aproape orice carte S.F., indiferent de valoarea ei literară. Premiza publicitară care impune unui roman popular să aducă pe copertă mai multe elemente de şoc, sistemul de reclamă prin titlu şi prin ilustraţie, determină o libertate a editorului faţă de cartea S.F., inexistentă în literatura obişnuită.

În Anglia, de exemplu, *Robur Cuceritorul*, de Jules Verne, a devenit *Clipper of the Clouds*. Nuvela *All you Zombies*, de Robert Heinlein, a fost tradusă în limba franceză cu titlul *La Mère célibataire*, iar în germană *Entführung in die Zukunft*. În fine, o altă capodoperă a literaturii S.F., *City*, de Clifford D. Simak, poartă în franceză titlul *Demain, les chiens*, iar în germană, *Als es noch Menschen gab*.

Ilustraţia coperţilor face şi ea apel la elementele facil-emblematice ale genului, o maşină cosmică, un monstru extraterestru, un conflict în care este pus la contribuţie armamentul cel mai neobişnuit.

Se înţelege de la sine că un critic sau un cititor pretenţios, care ia contact cu domeniul S.F. prin intermediul acestor produse şi fixează norma întregului gen la acest nivel elementar, nu poate fi decît un critic sau un cititor decepţionat.

Dar în fond pe ce se întemeiază această decepţie, care la prima vedere pare să fie determinată numai de un nivel estetic precar ?

Partizanii genului invocă în sprijinul lor argumentul că orice literatură conţine nu numai capodopere, ci şi exem-

plare modeste, dar că nici un critic nu respinge, în întregime, literatura obişnuită, pornind de la numărul mare al insuccese-lor ei. În realitate, S.F.-ul nu este trivial aşa cum nouă romane din zece sînt mediocre şi nici în felul în care poezia este versificaţie, de la un anumit nivel în jos. Diferenţa dintre literatura trivială sau populară şi literatura normală nu este, cum s-a spus, numai o diferenţă estetică, ci şi una de mentalitate şi de ideologie.

Un roman excepţional, o capodoperă se deosebeşte de o carte mediocră printr-o diferenţă de vocaţie literară sau de talent. În cazul literaturii S.F., deosebirea aceasta antrenează de cele mai multe ori pericolul unei deviaţii psihosociale. Cultul forţei şi al eroului, care simplifică în chip grotesc imaginea realităţii, permanenta regresiune spre copilărie, complexele erotice, evidente în S.F. prin absenţa personajului feminin sau prin transformarea lui într-un obiect, provoacă cititorului normal un sentiment de panică psihică şi de culpabilitate.

Distanţarea faţă de această literatură se produce şi în cazul în care ea se substituie articolului de propagandă politică şi ideologică, transformîndu-se într-un obiect caricatural al războiului rece.

Spre deosebire de literatura aceasta, S.F.-ul exigent şi grav reprezintă o literatură a celor mai importante probleme ale omului, ca specie, o literatură vie, aflată din punct de vedere al semnificaţiei umane, cu un pas înaintea literaturii de azi. Cele patru serii de schimbări radicale din cea de-a doua jumătate a secolului XX, explozia demografică, explozia de automatizare, explozia de informaţii şi explozia de libertate, cum le numeşte Asimov, sînt, toate, teme ale literaturii S.F.

Sînt scriitori care consideră S.F.-ul ca fiind literatura centrală a epocii noastre. Oricîtă exagerare ar conţine această afirmaţie, prin vîrfurile ei, literatura S.F. este o literatură profund umană, o artă mai degrabă a celor de jos, care speră, decît a celor de sus, pentru care lumea ar trebui să rămînă neschimbată, un *senzor* al epocii în care trăim, ca şi poezia sau romanul din literatura obişnuită.

Reprezentînd mai întîi o minoritate contestată, cu o psihologie de sectă discriminată şi de ghetou, silită să se afirme împotriva criticii, ca orice inovaţie sau mişcare lite-

rară nouă, literatura S.F. şi-a descoperit în ultimii ani personalitatea istorică şi a început să atragă atenţia specialiştilor, pătrunzînd, ca obiect de studiu, în universităţi şi în şcoli.

Se poate spune de aceea că, indiferent de numărul autorilor, al revistelor de specialitate şi al editurilor, pentru a deveni o literatură matură, orice S.F. trebuie să îndeplinească două condiţiuni :

1. Să devină conştient de propria lui tradiţie
2. Să pătrundă în conştiinţa criticii şi a istoriei generale a unei literaturi.

În România, ca de altfel peste tot în Europa, prima condiţie a fost îndeplinită după cel de-al doilea război mondial, prin apariţia unui număr important de antologii şi de încercări de sinteză. De fiecare dată însă, această operaţiune s-a efectuat *din interiorul* domeniului, de către reprezentanţii săi mai lucizi.

Dacă înţelegem că ambele condiţii reprezintă nu atît momente, cît *procese* mai mult sau mai puţin îndelungate, atunci se poate afirma că cel de-al doilea deziderat a fost îndeplinit odată cu apariţia acestei cărţi.

XIII. Bibliografie specială*

În volume

Bugariu, Voicu, *Un gen monotipic?*, în *Incursiuni în literatura de azi*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1971.

Cosma, Anton, *Utopia necesară*, în *Romanul românesc şi problematica omului contemporan*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1977.

Culcer, Dan, *Idei fixe sau despre literatura ştiinţifico-fantastică*, în *Un loc geometric*, Editura Cartea românească, Bucureşti, 1973.

Dan, Sergiu Pavel, *Literatura ştiinţifico-fantastică*, în *Proza fantastică românească*, Editura Minerva, Bucureşti, 1975.

Hobana, Ion, *Direcţii şi tendinţe în literatura ştiinţifico fantastică românească*, în *Viitorul? Atenţie!, Studii şi articole despre literatura ştiinţifico-fantastică*, alese, adnotate şi comentate de Ion Hobana, Editura tineretului, Bucureşti, 1968.

Iosifescu, Silvian, *Posibilitate, utopie, mit*, în *Literatura de frontieră*, ed. a II-a revăzută, Editura enciclopedică română, Bucureşti, 1971.

Kernbach, Victor, *Un moralist modern: fantasticul*, în *Viitorul? Atenţie!*, ed. cit., loc. cit.

Marino, Adrian, *Fantasticul*, în *Dicţionar de idei literare*, I, Editura Eminescu, Bucureşti, 1973.

Micu, Dumitru şi Nicolae Manolescu, *Alte categorii de roman: satiric, memorialistic, de aventuri, poliţist, de anticipaţie etc.*, în *Literatura română de azi, 1944—1964*, Editura tineretului, Bucureşti, 1965.

---

* Această bibliografie conţine majoritatea articolelor şi studiilor de teorie şi de istorie a literaturii S.F. publicate în România, după cel de-al doilea război mondial şi avînd ca obiect fantasticul ştiinţific românesc.

În periodice

Primul roman ştiinţifico-fantastic românesc, Recenzie redactată pe baza materialelor scrise de ing. Igor Sevianu, ing. Paul Ioanid, prof. F. Blassian şi dr. Leonid Petrescu, în *Ştiinţă şi tehnică*, nr. 7, iulie, 1955.

Ancheta „Gazetei literare", *Realitate şi anticipaţie*, cu Mihai Beniuc, Sergiu Fărcăşan, Vladimir Streinu, Edmond Nicolau, Ştefan Aug. Doinaş, Nina Cassian, Edgar Papu, în *Gazeta literară*, nr. 27, 7 iulie, 1966.

Bărbulescu, Romulus şi George Anania, *Eroi şi conflicte în literatura românească de anticipaţie*, în *Viaţa românească*, nr. 1, ianuarie, 1974.

Bârlădeanu, Victor, *Prospectare sau extrapolare (Iluzii, dileme, opţiuni)*, în *Viaţa românească*, nr. 1, ianuarie, 1974.

Biberi, Ion, *Convorbiri siderale*, în *Luceafărul*, nr. 19, 13 mai, 1967.

Bugariu, Voicu, *Tendinţe actuale în proza noastră ştiinţifico-fantastică*, în *Ateneu*, nr. 2, februarie, 1966.

Bugariu, Voicu, *Originalitate şi şablon în literatura ştiinţifico-fantastică*, în Ateneu, nr. 8, august, 1966.

Bugariu, Voicu, *O morfologie a science-fiction-ului?*, în *Tribuna*, nr. 36, 3 septembrie, 1970.

Bugariu, Voicu, *Mic organon al science-fiction-ului (după Solaris)*, în *Viaţa românească*, nr. 1, ianuarie, 1974.

Chiriacescu, Alexandru, *Între basm şi previziune*, în *Luceafărul*, nr. 19, 13 mai, 1967.

Cocoru, Daniel, *Bilanţ rodnic al mişcării S.F. de amatori*, în *Tribuna*, nr. 51, 20 decembrie, 1973.

Colin, Vladimir, *Iconografia anticipaţiei*, în *Colecţia „Povestiri ştiinţifico-fantastice"*, numerele 294 şi 313, din 15 februarie şi 1 decembrie, 1967.

Colin, Vladimir, *Anticipaţia între nu şi da*, în *Solaris*, nr. 1, 1972.

Creţulescu, Ioana, *Amprenta visului*, în *Viaţa românească*, nr. 1, ianuarie, 1974.

Crohmălniceanu, Ov. S., *Un gen paradoxal*, în *Colecţia „Povestiri ştiinţifico-fantastice"*, nr. 255/256, iulie, 1965.

Crohmălniceanu, Ov. S., *Un tip nou de fantastic*, în *Viaţa românească*, nr. 7, iulie, 1966.

Crohmălniceanu, Ov. S., *Ştiinţifico-fantasticologie*, în *Viaţa românească*, nr. 1, ianuarie, 1974.

Crohmălniceanu, Ov. S., *Ştiinţifico-fantasticul românesc în atenţia străinătăţii*, în *Secolul 20*, nr. 10/11, octombrie/noiembrie, 1975.

Cubleşan, Constantin, *Însemnări despre literatura ştiinţifico-fantastică. Anticipaţie şi aventură*, în *Tribuna*, nr. 12, 21 martie, 1963.
Cubleşan, Constantin, *Ipoteza ştiinţifică în literatura de anticipaţie*, în *Tribuna*, nr. 11, 12 martie, 1964.
Cubleşan, Constantin, *Din problemele literaturii de anticipaţie*, în *Tribuna*, nr. 27, 2 iulie, 1964.
Culcer, Dan, *Literatura cora şi utopia*, în *Viaţa românească*, nr. 1, ianuarie, 1974.
Dan, Sergiu Pavel, *Ficţiunea ştiinţifică şi proza fantastică*, în *Tribuna*, nr. 37, 10 septembrie, 1970.
Dragomir, Mihu, *Actualitatea literaturii despre viitor*, în *Luceafărul*, nr. 5, 1 martie, 1963.
Feneşan, Lucia, *„Solaris" şi „Paradox", primele fanzine româneşti*, în *Viaţa românească*, nr. 1, ianuarie, 1974.
Florea, Rodica, *Povestirea ştiinţifico-fantastică în literatura noastră actuală*, în *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*, nr. 3—4, *martie-aprilie, 1963.*
Ghinea, Adrian, *Cîteva probleme ale genului ştiinţifico-fantastic*, în *Steaua*, nr. 5, mai, 1962.
Graur, Doina, *Note la literatura ştiinţifico-fantastică*, în *Contemporanul*, nr. 2, 14 ianuarie, 1966.
Herivan, Mircea, *Disocieri*, în *Luceafărul*, nr. 31, 4 august, 1973.
Hobana, Ion, *Cu privire la literatura ştiinţifico-fantastică. Despre convenţie*, în *Scînteia tineretului*, nr. 2528, 23 iunie, 1957.
Hobana, Ion, *Pe marginea colecţiei de literatură ştiinţifico-fantastică*, în *Viaţa românească*, nr. 4, aprilie, 1959.
Hobana, Ion, *În era sputnicilor... „Literatura de anticipaţie" în Occident*, în *Contemporanul*, nr. 22, 27 mai, 1960.
Hobana, Ion, *Dincolo de „Zidul luminii"...*, în *Secolul 20*, nr. 9, septembrie, 1961.
Hobana, Ion, *Literatura ştiinţifico-fantastică*, în *Lupta de clasă*, nr. 12, decembrie, 1963.
Hobana, Ion, *Pe marginea unui articol*, în *Gazeta literară*, nr. 6, 10 februarie, 1966.
Hobana, Ion, *Modalităţile anticipaţiei*, în *Astra*, nr. 5, octombrie, 1966.
Hobana, Ion, *Din nou despre tribulaţiile anticipaţiei*, în *Viaţa românească*, nr. 12, decembrie, 1967.
Hobana, Ion, O *„disociere" necesară*, în *Luceafărul*, nr. 32, 11 august, 1973.
Hobana, Ion, O *literatură care ne pregăteşte pentru „şocul viitorului"*, interviu în *Tribuna*, nr. 51, 20 decembrie, 1973.

Hobana, Ion, *La centenarul naşterii lui Victor Anestin. Călătorie interplanetară în anul 4000*, în *Tribuna*, nr. 37, 11 septembrie, 1975.

Hobana, Ion, *Ateliere ale fanteziei*, în *Viaţa românească*, nr. 11, noiembrie, 1976.

Igiroşianu, I., *Universul ştiinţifico-fantastic*, în *Secolul 20*, nr. 1, ianuarie, 1961.

Ionescu, Cornel Mihai, *Homunculus şi Proteu, Eseu despre „automatul spiritual" şi „geometria hazardului"*, în *Secolul 20*, nr. 1 ianuarie, 1969.

Iosifescu, Silvian, *Posibilitate, utopie, mit*, în *Viaţa românească*, nr. 7, iulie, 1966.

Kernbach, Victor, *De la brontozaur la astronaut*, în *Ateneu*, nr. 2, februarie, 1965.

Kernbach, Victor, *Divertisment sau profeţie?*, în *Colecţia „Povestiri ştiinţifico-fantastice"*, nr. 357, 1 octombrie, 1969.

Kernbach, Victor, *Literatura ştiinţifico-fantastică şi educarea imaginaţiei prospective*, în *Scînteia*, 26 decembrie, 1973.

Luca, Marcel, *Educaţia tineretului prin literatura ştiinţifico-fantastică*, în *Paradox*, (1975).

Marineasa, Viorel, *Opinii despre literatura S.F.*, în *Paradox*, (nr. 2), martie, 1974.

Mironov, Alexandru, *Rînduri despre fantasticul ştiinţific*, în *Omicron*, 1976.

Moldovan, Constantin Doru, *Science-fiction-ul reprezintă un fenomen literar amovibil?*, în *Paradox*, (1975).

Neacşu, Iulian, *Insemnări despre literatura ştiinţifico-fantastică*, în *Gazeta literară*, nr. 50, 9 decembrie, 1965.

Nicolau, Edmond, *Robotul în literatura ştiinţifico-fantastică*, în *Luceafărul*, nr. 10, 15 mai, 1960.

Olteanu, Ştefan, *„Science fiction" la răscruce de drumuri?*, în *Ateneu*, nr. 7, iulie, 1969.

Opriţă, Mircea, *Mic eseu pentru 1966*, în *Colecţia „Povestiri ştiinţifico-fantastice"*, nr. 278, 15 iunie, 1966.

Opriţă, Mircea, *Un moment al ştiinţifico-fantasticului românesc*, în *Tribuna*, nr. 36, 3 septembrie, 1970.

Petrescu, Leonid, *L-am regăsit pe Jules Verne*, în *Ştiinţă şi tehnică*, nr. 3, martie, 1955.

Radian, Sanda, *Demonul, drama şi fericirea cunoaşterii*, în *Viaţa românească*, nr. 7, iulie, 1966.

Rebegea, Ana Barbara, *Pulsul nostru actual. Reflecţii pe marginea actualei anticipaţii româneşti*, în *Colecţia „Povestiri ştiinţifico-fantastice"*, nr. 436, 15 ianuarie, 1973.

Rebegea, Ana Barbara, *Pulsul nostru actual. Science-fiction-ul — compromis între fantastic şi ştiinţă?*, în *Colecţia „Povestiri ştiinţifico-fantastice"*, nr. 464, 15 martie, 1974.

Rîureanu, Ovidiu, *Literatura ştiinţifico-fantastică*, în *Gazeta literară*, nr. 15, 12 aprilie, 1956.

Rîureanu, Ovidiu, *Cu privire la literatura ştiinţifico-fantastică*, în *Scînteia tineretului*, nr. 2544, 12 iulie, 1957.

Rîureanu, Ovidiu, *Fantasticul ştiinţific*, în *Argeş*, nr. 7, iulie, 1967.

Rîureanu, Ovidiu, *Despre extraordinar, insolit, bizar, enigmatic, fantastic şi absurd*, în *Colecţia „Povestiri ştiinţifico-fantastice"*, nr. 463, 1 martie, 1974.

Robu, Cornel, *„Lumea pe dos" şi „războiul lumilor" : interferenţa motivelor de science fiction*, în *Tribuna*, nr. 33, 17 august, 1972.

Robu, Cornel, *Portret robot al robotului*, în *Tribuna*, nr. 51, 20 decembrie, 1973.

Rogoz, Adrian, *Cu privire la literatura ştiinţifico-fantastică, — Împotriva „mîinii-deget" —*, în *Scînteia tineretului*, nr. 2522, 16 iunie, 1957.

Rogoz, Adrian, *De la stăpînii visului la sclavii coşmarului*, în *Secolul 20*, nr. 9, septembrie, 1961.

Rogoz, Adrian, *Laboratorul mitului*, în *Colecţia „Povestiri ştiinţifico-fantastice"*, nr. 259/260, septembrie, 1965.

Rogoz, Adrian, *Filoane ale anticipaţiei*, în *Astra*, nr. 4, septembrie, 1966.

Rogoz, Adrian, *Demonstraţia prin absurd în science-fiction*, în *Colecţia Povestiri ştiinţifico-fantastice"*, nr. 291, 1 ianuarie, 1967.

Rogoz, Adrian, *Introducere în studiul regnurilor fantastice*, în *Colecţia „Povestiri ştiinţifico-fantastice"*, nr. 352, 15 iulie, 1969.

Rogoz, Adrian, *Anticipaţia şi genul gnomic*, în *Colecţia „Povestiri ştiinţifico-fantastice"*, nr. 442, 15 aprilie, 1973.

Rogoz, Adrian, *De ce n-a scris Eminescu literatură ştiinţifico-fantastică?*, în *Tribuna*, nr. 37, 11 septembrie, 1975.

Rogoz, Adrian, *Opinii : MHS şi fluxul său anticipativ*, în *Viaţa românească*, nr. 5, mai 1976.

Roman, Ion, *Cartea ştiinţifico-fantastică*, în *Contemporanul*, nr. 9, 26 februarie, 1960.

Roman, Ion, *Ştiinţa şi fantezia*, în *Contemporanul*, nr. 10, 4 martie, 1960.

Roman, Ion, *Conflictul în literatura de anticipaţie*, în *Contemporanul*, nr. 16, 17 aprilie, 1964.

Rotaru, Gheorghe, *O mitologie modernă*, în *Tribuna*, nr. 37, 11 septembrie, 1975.

Sălăjan, Vasile, *Colecţia „Povestiri ştiinţifico-fantastice"*, în *Tribuna*, nr. 51, 20 decembrie, 1973.

Schileru, Eugen, *Moralitate şi senzaţional. Despre romanul poliţist, romanul negru, romanul de „suspense", humorul negru şi literatura de „science fiction"*, în *Secolul 20*, nr. 11, noiembrie, 1964.

Simionescu, Mircea Horia, *Catagrafii : Turnul de oţel*, în *Viaţa românească*, nr. 2, februarie, 1976.

Solomon, Max, *Cu privire la literatura ştiinţifico-fantastică*, în *Scînteia, tineretului*, nr. 2514, 7 iunie, 1957.

Steinhardt, N., *Fantezie ori profeţie ?*, în *Viaţa românească*, nr. 1, ianuarie, 1974.

Stugren, Bogdan, *Dimensiunile cosmice ale literaturii de ştiinţă-ficţiune*, în *Tribuna*, nr. 51, 20 decembrie, 1973.

Ştefan, I. M., *Cu privire la literatura ştiinţifico-fantastică, Între fantezie, ştiinţă, convenţie şi aventuri*, în *Scînteia tineretului*, nr. 2534, 30 iunie, 1957.

Şurianu, Ovidiu, *Caracterul dublu al anticipaţiei în literatura S.F.*, în *Orizont*, nr. 10, 7 martie, 1974.

Tănăsescu, Aurel, *Tipologia eroilor în literatura de anticipaţie*, în *Astra*, nr. 3, august, 1966.

Veress, Zoltán, *Revista GALAKTIKA şi SF-ul românesc*, în *Tribuna*, nr. 37, 11 septembrie, 1975.

Vîntu, Victor, *Secrete ale literaturii de aventuri*, în *Contemporanul*, nr. 27, 5 iulie, 1957.

Zacordonet, A., *Literatura ştiinţifico-fantastică şi educarea tineretului*, în *Iaşul literar*, nr. 10, octombrie, 1960.

Zărnescu, Narcis, *Literatura ştiinţifico-fantastică sau succesul între fenomenologie şi sociologie*, în *Viaţa românească*, nr. 1, ianuarie, 1974.

XIV. Bibliografie generală

Dicţionare, enciclopedii

Ash, Brian, *Who's Who in Science Fiction*, New York, 1976.

Tuck, Donald H., *The Encyclopedia of Science Fiction and Fantasy*, I, Chicago, 1974, II, Chicago, 1978.

Versins, Pierre, *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science fiction*, Lausanne, 1972.

Antologii de texte critice

Du fantastique à la science-fiction américaine, Cu o introducere de Roger Asselineau, Paris, 1973.

The Science Fiction Novel, Imagination and Social Criticism, Cu o introducere de Basil Davenport, ed. a III-a, Chicago, 1969.

Barmeyer, Eike, (editor), *Science Fiction, Theorie und Geschichte*, München, 1972.

Bretnor, Reginald, (editor), *Modern Science Fiction, Its Meaning and Its Future*, New York, 1953.

Hobana, Ion, (editor), *Viitorul ? Atenţie !*, Bucureşti, 1968.

Jehmlich, Reimer şi Hartmut Lück, (editori), *Die deformierte Zukunft, Untersuchungen zur Science Fiction*, München, 1974.

Monografii, eseuri, istorii ale genului

Aldani, Lino, *La fantascienza*, Piacenza, 1962.

Aldiss, Brian W., *Billion Year Spree, The True History of Science Fiction*, Garden City, New York, 1973.

Amis, Kingsley, *New Maps of Hell, A survey of Science Fiction*, New York, 1960.

Appel, Benjamin, *The Fantastic Mirror, Science Fiction Across the Ages*, New York, 1969.

Atheling, William, (James Blish), *The Issue at Hand, Studies in contemporary magazine science fiction*, Chicago, 1964.

Atheling, William (James Blish), *More Issues at Hand, Critical studies in contemporary science fiction*, Chicago, 1970.

Bailey, J. O., *Pilgrims Through Space and Time, Trends and Patterns in Scientific and Utopian Fiction*, Westport, Connecticut, 1972.

Baudin, Henri, *La Science-fiction, Un univers en expansion*, Paris, Montreal, 1971.

Bogdanoff, Igor şi Grişka, *La science-fiction*, Paris, 1976.

Bridenne, Jean-Jacques, *La littérature française d'imagination scientifique*, Paris, Lille, 1950.

Britikov, A. F., *Russkii sovetskii naucino-fantasticeskii roman*, Leningrad, 1970.

Bruckner, Winfried, *Spuren ins All, Science Fiction — Das seltsame Fremde*, Viena, 1970.

Carneiro, André, *Introducão ao Estudo da „Science-Fiction"*, Sao Paulo, 1967.

Carter, Paul A., *The Creation of Tomorrow, Fifty Years of Magazine Science Fiction*, New York, 1977.

Clarke, I. F., *The Tale of the Future, From the Beginning to the Present Day*, Londra, 1961.

de Camp, L. Sprague, *Science Fiction Handbock*, New York, 1953.

Diffloth, Gérard, *La science-fiction*, Paris, 1964.

Eizykman, Boris, *Science-fiction et capitalisme, Critique de la position de désir de la science*, Paris, 1973.

Ferrini, Franco, *Che cosa é la fantascienza*, Roma, 1970.

Gattégno, Jean, *La science-fiction*, Paris, 1973.

Graaf, Vera, *Homo Futurus, Eine Analyse der modernen Science-fiction*, Hamburg şi Düsseldorf, 1971.

Gurevici, Gheorghi, *Karta strani fantazi*, Moscova, 1967.

Handke, Ryszard, *Polska proza fantastyczno-naukowa, Problemy poetyki*, Wroclaw, Cracovia, 1969.

Hienger, J., *Literarische Zukunftsphantastik, Eine Studie über Science-Fiction*, Göttingen, 1972.

Kagarliţki, Juli, *Cito takoe fantastika?*, Moscova, 1974.

Klein, Klaus-Peter, *Zukunft zwischen Trauma und Mythos, Science-fiction, Zur Wirkungsästhetik, Sozialpsychologie und Didaktik eines literarischen Massenphänomens*, Stuttgart, 1976.

Knight, Damon, *In Search of Wonder, Essays on Modern Science Fiction*, Chicago, 1967.

Konstantinova, Elka, *Fantastika i beletristika*, Sofia, 1973.

Lampa, Anton, *Das naturwissenschaftliche Märchen, Eine Betrachtung*, Reichenberg, 1919.

Lem, Stanislaw, *Fantastyka i futurologia*, 2 vol., Cracovia, 1973.

Lundwall, Sam, *Science Fiction, What It's All About*, New York, 1971.

Moore, Patrick, *Science and Fiction*, Londra, 1957.

Moskowitz, Sam, *Under The Moons of Mars, A history and anthology of „The scientific romance" in the Munsey Magazines, 1912—1920*, New York, Chicago, San Francisco, 1970.

Explores of the Infinite, Shapers of Sciences Fiction, Wetsport, Connecticut, 1974.

Moskowitz, Sam, *Seekers of Tomorrow, Masters of Modern Science Fiction*, Westport, Connecticut, 1974.

Nagl, Manfred, *Science Fiction in Deutschland, Untersuchungen zur Genese, Soziographie und Ideologie der phantastischen Massenliteratur*, Tübingen, 1972.

Pagetti, Carlo, *Il senso del futuro*, Roma, 1970.

Parnov, E., *Sovremennaia naucinaia fantastika*, Moscova, 1968.

Pehlke, Michael şi Norbert Lingfeld, *Roboter und Gartenlaube, Ideologie und Unterhaltung in der Science-Fiction-Literatur*, München, 1970.

Philmus, Robert, *Into the Unknown, The Evolution of Science Fiction from Francis Godwin to H. G. Wells*, Berkeley şi Los Angeles, 1970.

Rochette, Marguerite, *La Science-Fiction*, Paris, 1975.

Rose, Lois şi Stephen, *The Shattered Ring, Science Fiction and the Quest for Meaning*, Richmond, Virginia, 1970.

Sadoul, Jacques, *Histoire de la science-fiction moderne (1911—1971)*, Paris, 1973.

Schwonke, Martin, *Vom Staatsroman zur Science Fiction, Eine Untersuchung über Geschichte und Funktion der naturwissenschaftlich-technischen Utopie*, Stuttgart, 1957.

Solmi, Sergio, *Saggi sul Fantastico, Dall' antichità alle prospettive del futuro*, Torino, 1978.

Sternberg, Jacques, *Une succursale du fantastique nommée science-fiction ?*, Paris, 1958.

Stover, Leon E., *La science-fiction américaine, Essai d'anthropologie culturelle*, Paris, 1972.

Suvin, Darko, *Pour une poétique de la science-fiction, Études en théorie et en histoire d'un genre littéraire*, Montreal, 1977.

Urban, Adolf, *Fantastika i naş mir*, Leningrad, 1972.

van Herp, Jacques, *Panorama de la science fiction, Les thèmes, les genres, les écoles, les problèmes*, Verviers, 1973.

Wollheim, Donald A., *The Universe Makers, Science Fiction Today*, New York, Evanston şi Londra, 1971.

XV. Indice de autori

A

Abbott, Edwin A., 12, 27, 216.
About, Edmond, 33, 36, 113, 217.
Adalbert, 216.
Aderca, Felix, 96, 150, 151, 239, 240, 241, 254, 255, 257, 258, 263.
Albani, Tiron, 239, 254, 258.
Aldani, Lino, 56, 264, 282.
Aldiss, Brian W., 7, 19, 23, 27, 28, 30, 49, 53, 54, 64, 76, 83, 97, 131, 142, 146, 147, 282.
Alecsandrescu, Vasile, 198.
Alecsandri, Iancu, 195.
Alecsandri, Vasile, 184.
Alexandrescu, Gr., 188.
Alpers, Hans Joachim, 17, 100.
Amargo, 217, 224.
Amis, Kingsley, 21, 22, 28, 30, 83, 135, 266, 283.
Ananescu, D., 208, 209.
Anania, George, 160, 263, 277.
Anaxagora din Clazomene, 122.
Anderson, Poul, 74, 97, 116, 117, 119, 162, 179, 259, 264.
Anderson, William C., 140, 157.
Andriţoiu, Al., 263.
Anestin, Victor, 11, 12, 95, 96, 131, 193, 205, 208, 210, 211, 213, 214, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 234, 226, 231, 233, 258, 279.
Angelescu, Em., 194.
Antipa, Gr., 211.
Antonius Diogenes, 15.
Apollinaire, Guillaume, 247.
Appel, Benjamin, 283.
Apuleius, Lucius, 72.
Arago, François, 205.
Aramă, Horia, 263.
Arghezi, Tudor, 234, 239, 250, 255, 258, 263.
Ariosto, Lodovico, 86, 202.
Aristotel, 136.
Arnim, Ludwig Achim von, 162.
Asachi, Gheorghe, 182, 184, 187, 193.
Ash, Brian, 282.
Asimov, Isaac, 25, 45, 56, 58, 64, 66, 80, 81, 116, 117, 146, 156, 157, 158, 165, 174, 178, 259, 266, 274.
Asselineau, Roger, 282.
Athanasiu, Sava, 211.
Atheling, William (v. James Blish)
Atterley, Joseph (v. George Tucker)
Aurelian, P. S., 209.
Averbuch, L. D., 216.

B

Babeş, Victor, 211.
Bacaloglu, C., 211.
Baciu, Camil, 263.
Bacon, Francis, 22, 47, 194.
Bacovia, George, 71.
Bailey, J. O., 283.
Bailly, J. S., 101.
Balch, E. S., 101.
Ballard, J. G., 74, 96, 146.
Banu, Horia (v. Ion Hobana)
Baraş, Iuliu, 47, 208, 209, 210.
Barbu, Ion, 263.
Barjavel, René, 99, 115, 177.
Barmeyer, Eike, 9, 17, 21, 27, 30, 46, 55, 156, 166, 282.
Baudin, Henri, 27, 40, 112, 283.
Bălcescu, Nicolae, 199.
Bărbulescu, Romulus, 160, 263, 277.
Belcot, Constantin, 211.
Beleaev, Alexandr Romanovici, 35, 102, 125, 143, 164, 263.
Bellamy, Edward, 18, 199.
Beniuc, Mihai, 263, 277.
Benoit, Pierre, 102.
Beresford, J. D., 166.
Bergson, Henri, 109.
Biberi, Ion, 239, 258, 277.
Biemel, Walter, 6.
Bierce, Ambrose, 5, 18, 23, 157, 262, 264.
Bilciurescu, Alexandru, 241.
Bin Gorion, Josef Micha, 152.
Bîrlădeanu, Victor, 263, 277.
Blassian, F., 277.
Bleiler, E. F., 22.
Blish, James, 21, 48, 109, 283.
Bloch, Robert, 134.
Boccaccio, Giovanni, 54.
Bock, Johann Christian, 101.
Bodnărescu, Samson, 201.
Bogdan, S., 216.
Bogdanoff, G., 61, 77, 117, 283.
Bogdanoff, I., 61, 77, 117, 283.
Bogdanov, Alexandr A., 44, 128.
Bogza, Geo, 263.
Boileau-Despréaux, Nicolas, 204.
Boldan, Emil, 195.
Borcea, I., 211.
Borges, Jorge Luis, 27, 262.
Bourget, Paul, 231.
Boussenard, Louis, 12, 200, 206, 213, 214, 215.
Bradbury, Ray, 5, 68, 70, 83, 118, 131, 158, 259.
Bradshaw, William R., 104.
Brandis, Evgheni, 9.
Bratu, G., 211.
Brănişteanu, B., 217, 218.
Brâncuş, Elisabeta, 228.
Brentano, Clemens, 152, 153.
Bretnor, Reginald, 282.
Bridenne, Jean-Jacques, 283.
Britikov, A. F., 23, 283.
Brochon, Pierre, 14.
Brown, Fr., 112.
Bruckner, Winfried, 14, 15, 175, 283.
Brunner, John, 146.
Bruno, Giordano, 168.
Budai-Deleanu, Ion, 194.
Bugariu, Voicu, 55, 263, 276, 277.
Bulgarin, Tadeus, 23.
Bulwer-Lytton, Edward George Earle, 83, 104.
Burroughs, Edgar Rice, 27, 61, 63, 66, 104, 127, 132, 133.

Butor, Michel, 26, 29, 42, 59.
Buzzati, Dino, 262.
Byron, George Gordon, 70, 194.

C

Cabet, Etienne, 156.
Caillois, Roger, 51, 52, 59, 266.
Caion (Const. A. Ionescu), 199.
Campbell, Thomas, 7.
Campbell, John W., 10, 146, 259.
Cantemir, Dimitrie, 194.
Čapek, Karel, 51, 92, 101, 113, 140, 151, 161, 216, 240, 249, 260, 267.
Caragiale, Costache, 188.
Caragiale, I. L., 95, 191, 199.
Carneiro, André, 283.
Carrol, Lewis, 83.
Carter, Paul A., 283.
Cartmill, Cleve, 47.
Casanova de Seingalt, Giovanni Giacomo, 104.
Cassian, Nina, 263, 277.
Cazzavillan, Luigi, 212.
Călinescu, G., 176, 188, 241.
Cernescu, Mihail, 216.
Chaucer, Geoffrey, 70.
Chavannes, Edouard, 152.
Chendi, Ilarie, 11, 204.
Chesney, George T., 195.
Chesterton, G. K., 77.
Chiriacescu, Alexandru, 277.
Chițu, G., 187, 188.
Churchill, Winston S., 77.
Cikolev, V., 23.
Ciuang-te (Thoang-tzeu), 107.
Clarke, Arthur C., 58.
Clarke, I. F., 19, 20, 89, 283.
Cocoru, Daniel, 277.
Colin, Vladimir, 6, 73, 74, 120, 162, 163, 263, 265, 266, 267, 277.
Colțești, Al. Dem-, 239, 254, 258.
Comte, Auguste, 201, 205.
Corbu, I., 211.
Cordesse, Gérard, 26, 54.
Cornea, Ion, 187.
Corneille, Pierre, 168.
Cosco, C. (C. Constantinescu), 213, 218.
Cosma, Anton, 276.
Crăciun, Victor, 234.
Creţulescu, Ioana, 277.
Crispin, Edmund, 134.
Critzman, Emil I., 208.
Crohmălniceanu, Ov. S., 6, 254, 256, 263, 277.
Crookes, William, 155.
Cros, Charles, 227, 229.
Cubleşan, Constantin, 261, 263, 278.
Culcer, Dan, 276, 278.
Cummings, Ray, 108, 113.
Curtis, Jean-Louis, 21, 22.
Cyrano de Bergerac, Savinien, 22, 44, 45, 59, 86, 87, 123, 217.

D

Dan, Sergiu Pavel, 276, 278.
Däniken, Erich von, 14, 98.
Dariu, Al. N., 190, 192, 195.
Darwin, Erasmus, 19, 161.
Daudet, Alphonse, 214.
Dauman, Rudolf, 262.

Davenport, Basil, 15, 29, 134, 282.
Davidescu, Grigore, 263.
Dăianu, Elie, 11, 196, 198, 203, 205.
De Amicis, Edmondo, 214.
De Camp, L. Sprague, 78, 283.
Delamare, B. B. (v. A. Negulescu)
Delany, Samuel R., 66, 146.
Deleanu, Ilie Ighel, 198.
Densuşianu, Nicolae, 101.
Depărăţeanu, Al., 245.
Descartes, René, 153.
Deschamps, Gaston, 207.
Desfontaines, l'Abbé, 108.
Diaconescu, Coralia, 216.
Dick, Philip K., 51, 76, 77, 112, 113, 165, 178.
Dickens, Charles, 5.
Dickson, Gordon R., 159, 160.
Diffloth, Gérard, 283.
Dimiu, Dimitrie, 213.
Dion Crisostomos, 15.
Disch, Thomas M., 112, 146.
Disraeli, Benjamin, 83.
Dissescu, Const. A., 213.
Dîmboiu, Aurel, 101.
Dneprov, Anatol, 263.
Dobrogeanu-Gherea, C., 210.
Doctorul Ygrec (v. I. Glicsman)
Doinaş, Ştefan Aug., 277.
Dominik, Hans, 102, 217.
Dorian, Dorel, 81, 263.
Dostoievski, F. M., 137.
Doyle, sir Arthur Conan, 84, 96, 102, 104, 106, 135, 139, 140, 215, 262.
Dragomir, Mihu, 59, 257, 263, 278.
Drăgulinescu, C., 187, 189, 190.
Drăguşanu, Ion Codru, 184.
Dreiser, Theodor, 25.
Drimba, Vladimir, 184, 185.
Drîmbă, D., 211.
Dross, Otto, 126.
Duits, Charles, 113.

E

Efremov, I. A., 25, 51, 58, 79, 170, 172, 174, 263.
Eftimiu, Victor, 217, 218, 226, 229, 230, 257, 258, 262, 263.
Eizykman, Boris, 283.
Eliade, Mircea, 239, 251, 252, 253, 258.
Ellison, Harlan, 20, 146, 147.
Emilian, Marcu, 95, 187.
Eminescu, Mihai, 187, 193, 196, 199, 212, 280.
Engels, Friedrich, 126.
Epicur, 204.
Essarcu, C., 208, 209.
Euhemerus din Mesina, 15.
Ewers, Hanns Heinz, 162.

F

Farley, Ralph Milne, 63.
Farmer, Philip José, 74, 146.
Faulkner, William, 71.
Fărcăşan, Sergiu, 263, 277.
Feneşan, Lucia, 278.
Ferrini, Franco, 55, 283.
Féval Fils, Paul, 102.
Figuier, Louis, 205.

Flammarion, Camille, 95, 126, 195, 199, 205, 206, 211, 212, 218, 219, 228, 233.
Flaubert, Gustave, 142.
Flechtheim, Ossip K., 41.
Florea, Rodica, 278.
Florescu, Bonifaciu, 199.
Florin, L., 218.
Fontenelle, Bernard Le Bovier de, 31, 168, 187, 216.
Fonville, Wilfried de, 213.
Forbin, Victor, 214.
Forster, E. M., 68, 136.
Fradkin, Boris, 263.
Franke, Herbert W., 156.
Franklin, H. Bruce, 18, 23, 155.
Franz, J., 211.
Freud, Sigmund, 52, 75, 166.
Frobenius, Leo, 101.

G

Gafiţa, Mihai, 249.
Galopin, Arnould, 216.
Galouye, Daniel F., 98.
Garnier, Charles-Georges-Thomas, 19.
Gattegno, Jean, 20, 283.
Geoffroy, Louis, 76.
Gernsback, Hugo, 7, 8, 10, 16, 17, 18, 24, 29, 37, 45, 54, 140, 265, 266, 268.
Gheorghiu, Virgil, 263.
Ghica, Ion, 191.
Ghica, Pantazi, 47.
Ghinea, Adrian, 278.
Ghislanzoni, Antonio, 23.
Gibbon, Edward, 65.
Giffard, Pierre, 201.
Giurescu, Constantin C., 87.
Glicsman, I., 241.
Godwin, Francis, 22, 86, 123, 217, 284.
Goethe, Johann Wolfgang, 162.
Golescu, Dinicu, 184.
Gómora, Francisco-López de, 101.
Goncourt, Edmond de, 7, 8.
Goncourt, Jules de, 7, 8.
Gottsched, Johann Christoph, 204.
Graaf, Vera, 28, 30, 48, 135, 146, 156, 283.
Graffigny, Henry de, 199.
Grancea, Aurel, 240.
Grandea, Gr. H., 194, 198.
Graur, Doina, 278.
Gregg, Percy, 51.
Grifoni, Ulisse, 23.
Gros, Jules, 206.
Groza, Dorin A. (v. Adrian Rogoz)
Guillemin, Amédée, 205.
Gurevici, Gheorghi, 283.

H

Hall, Asaph, 126.
Hamilton, Edmond, 61, 63.
Hammett, Dashiell, 80.
Handke, Ryszard, 283.
Harbou, Thea von, 68.
Haret, Spiru, 211.
Hasdeu, B. P., 193.
Hawthorne, Nathaniel, 18, 23, 264.
Hecate din Abdera, 15.
Hegel, G. W. F., 67, 68.
Heinlein, Robert A., 10, 29, 45, 47, 48, 75, 92, 93, 111, 116,

128, 135, 136, 146, 159, 259, 273.
Hepites, Ştefan, 219.
Herder, Johann Gottfried, 204.
Herivan, Mircea, 278.
Heron din Alexandria, 152.
Herschel, John, 123.
Hershel, William, 126.
Hertzug, Alexandru, 217, 241, 245, 246.
Hetzel, J., 19, 194, 197.
Hienger, J., 283.
Higginson, Thomas Wentworth, 18.
Hobana, Ion, 6, 7, 10, 23, 24, 38, 59, 84, 106, 113, 183, 192, 250, 257, 258, 263, 265, 266, 267, 276, 278, 279, 282.
Hodoş, Nerva, 213.
Hoffmann, E. T. A., 153, 154, 249.
Hoffmann, Oskar, 125.
Holberg, Ludwig, 104.
Holodan, Iosif (v. Iosif Vulcan)
Homer, 14, 17, 152.
Huber, Viorica (v. Georgina Viorica Rogoz)
Hugo, Victor, 35.
Humboldt, Karl Wilhelm von, 205.
Huxley, Aldous, 30, 54, 57, 68, 70, 71, 72, 98, 162.
Huygens, Christian, 168.
Huzar, Eugène, 185.

I

Iambul, 15.
Ienciu, Dorina V., 239, 254, 258.
Ienea, Ilei, 239, 254, 258.
Ieşian, Isidor, 187.
Igiroşianu, I., 279.
Ioanid, Paul, 277.
Ionescu, Al. Sadi, 213.
Ionescu, Cornel Mihai, 279.
Ionescu, I., 12, 211.
Ionescu, Mihail, 270.
Ionnescu, Demetriu G. (Take Ionescu), 23, 44, 191, 192, 193, 258.
Iorga, N., 232, 233.
Iosifescu, Silvian, 258, 266, 276, 279.
Isac, D., 216.
Isac, Emil, 200.
Ispirescu, Petre, 235.
Ivoi, Paul d', 214.

J

Jantsch, Erich, 40.
Jeanne, René, 77.
Jehmlich, Reimer, 9, 100, 134, 282.
Jókai Mór, 23.
Jones, Neil R., 78, 113, 157.
Jungk, Robert, 10, 41.
Jurist, Eduard, 263.

K

Kafka, Franz, 27, 69, 228.
Kagarlitki, Iuli, 283.
Kalnitki, I., 263.
Kandîba, Fiodor, 25.
Kant, Immanuel, 31, 168, 169.
Karinthy Frigyes, 264.
Kazanţev, Aleksandr, 263.
Keller, David. H., 92, 140, 215.

Kepler, Johannes, 22, 86, 88, 122, 126, 212.
Kernbach, Victor, 103, 130, 263, 266, 276, 279.
Kipling, Rudyard, 160.
Kircher, Athanasius, 130.
Kisch, Egon Erwin, 152.
Klein, Gérard, 111, 115, 116, 117, 162, 267.
Klein, Klaus-Peter, 121, 284.
Kline, Otis Adelbert, 63.
Knight, Damon, 284.
Koestler, Arthur, 69.
Kogălniceanu, M., 183, 191.
Konstantinova, Elka, 284.
Koralov, Emil, 125.
Kornbluth, C. M., 15.
Krasicki, Ignacy, 23.
Kuczka Péter, 23, 264.
Kues, Nikolaus von (Cusanus), 167.
Kuprin, Aleksandr, 263.

L

La Fontaine, Jean de, 137.
La Hire, Jean de, 58.
Lalescu, Traian, 211, 216.
La Mettrie, Julien Offroy de, 153.
Lampa, Anton, 284.
Lanos, H., 207.
Lao-tzeu, 108.
Lascu, Nicolae, 194.
Lasswitz, Kurd, 24, 45, 89, 149, 172, 216, 264.
Laurie, André, 102.
Leblanc, Maurice, 214.
Leca, Aurel, 101.
Lem, Stanislaw, 27, 58, 83, 110, 115, 154, 156, 158, 163, 264, 266, 267, 284.
Lemnaru, Oscar, 239, 253, 258, 263.
Lenin, V. I., 175.
Lessing, Gotthold Ephraim, 204.
Lewis, C. S., 127.
Libelt, Karol, 23.
Lie-tzeu, 108.
Lingfeld, Norbert, 30, 284.
Lipet, M., 217.
Locke, Richard Adams, 123.
London, Jack, 68.
Longinescu, G. G., 210, 211.
Loti, Pierre, 231.
Lovecraft, Howard Phillips, 72, 73, 104, 166, 267.
Lovinescu, Horia, 263.
Lowell, Percival, 126, 221.
Luca, Marcel, 279.
Lucian din Samosata, 14, 22, 44, 85, 122, 132, 193, 194, 216.
Lucretius, Titus Carus, 204.
Lundwall, Sam, 284.
Luxemburg, Rosa, 41.
Lück, Hartmut, 9, 100, 134, 282.

M

Macedonski, Al., 45, 183, 199, 217, 218, 226, 227, 228, 229, 234, 257, 258.
Madden, S., 44.
Magog, H. J., 102.
Maiorescu, Titu, 193, 209.
Makay István, 23.
Manolescu, Nicolae, 276.
Marineasa, Viorel, 279.

Marinescu, Grigore, 211.
Marino, Adrian, 52, 226, 227, 228, 276.
Matheson, Richard, 109.
Maupassant, Guy de, 215.
Maurois, André, 77, 240.
Mazzoni, Bruno, 6.
Melville, Herman, 18, 71.
Mendel, Johann Gregor, 164.
Mercier, Louis-Sébastien, 22, 44, 113, 187, 193.
Merritt, Abraham, 72, 73, 104, 267.
Mesch, Erich, 254.
Meyrink, Gustav, 152.
Micu, Dumitru, 6, 276.
Micu, Samuil, 193.
Mihăescu, Gib I., 239, 248, 258.
Mille, C., 210.
Milton, John, 70.
Minulescu, Ion, 239, 247, 248, 258.
Mironov, Al., 263, 264, 269, 270, 271, 279.
Mînzatu, Ion, 263.
Moisescu, Mihnea, 263.
Moisil, Gr. C., 216.
Moldovan, Constantin Doru, 279.
Molière, Jean-Baptiste, 137.
Monicelli, Giorgio, 10.
Moorcock, Michael, 74, 146.
Moore, Patrick, 284.
Moore, Ward, 76.
Moroianu, Dinu, 263.
Mortun, V. G., 210.
Morus, Thomas, 22, 194.
Moskowitz, Sam, 8, 16, 23, 29, 30, 284.
Mouton, Eugène, 113.
Mullton, Rudyard, 240.

N

Nagl, Manfred, 56, 284.
Nansen, Fridtjof, 214.
Nădejde, Gh., 210.
Nădejde, Ion, 203, 210.
Nădejde, Sofia, 210.
Neacşu, Iulian, 279.
Negri, Costache, 195.
Negulescu, A., 213, 216.
Negulici, I. D., 194.
Nemcenko, Mihail, 263.
Nemţov, Vladimir, 12, 263.
Nesvadba, Josef, 118.
Nichifor, G. A., 212.
Nicolau, Edmond, 277, 279.
Nicolescu, I. Dincă, 216.
Nicolson, Marjorie Hope, 87.
Nietzsche, Friedrich, 144.
Nistor, I., 216.
Niven, Larry, 146.
Noica, Constantin, 201.
Nor, Radu, 256, 263.
Nour, Alexis, 241.
Nowlan, Philip Francis, 113.

O

Oberth, Hermann, 240.
O'Brien, Fitz-James, 18, 23, 109, 262, 264.
Obrucev, V. A., 104, 105, 106.
Odoiewski, V. F., 23.
Olteanu, Ştefan, 279.
Omescu, Corneliu, 263.
Onişor, Victor, 11, 196, 197, 198, 205.
Oniţiu, Virgil, 198.
Opriţă, Mircea, 263, 269, 279.
Orăşanu, N. T., 185, 186, 191.

Orwell, George, 30, 54, 56, 68, 69, 70, 71, 72, 145.
Otescu, I., 233.
Oteteleşianu, Enric, 213.
Ozbekhan, H., 40.

P

Padgett, Lewis, 165.
Pagetti, Carlo, 284.
Panu, George, 200, 201, 203.
Papadache, Frida, 264.
Papilian, Victor, 239, 253, 254, 258.
Papu, Edgar, 277.
Paracelsus (Theophrastus Bombastus von Hohenheim), 53, 161.
Parhon, C. I., 218.
Parnov, E., 284.
Pascal, Blaise, 76.
Paul, Jean, 153.
Pehlke, Michael, 30, 284.
Pereliman, I. I., 8.
Petrescu, Cezar, 239, 248, 249, 250, 257, 258.
Petrescu, Leonid Gh., 217, 263, 277, 279.
Philmus, Robert, 284.
Pickering, W., 221.
Piru, Al., 184.
Platon, 14, 17, 100, 101, 103.
Plutarch, 122.
Poe, E. A., 5, 7, 16, 17, 18, 24, 29, 58, 87, 88, 95, 104, 123, 124, 154, 181, 193, 198, 199, 200, 206, 249, 259, 260, 264, 268.
Pohl, Frederik, 54, 179.
Poni, Petre, 211.
Popa, Marian, 6.
Pope, Alexander, 169, 204.
Popescu, Iosif, 187, 188, 189.
Popovici, D., 185.
Pora, Eugen A., 172.
Procopiu, N., 213.
Propp, V. I., 55.
Przyrowski, Zbigniew, 23, 264.
Pumnul, Aron, 208.

R

Radian, Sanda, 279.
Ralea, Mihai, 136.
Raspe, Rudolf Erich, 87.
Rădulescu, Ion Heliade, 47, 181, 182, 183, 184, 185, 193, 194, 207.
Rădulescu-Niger, N., 241, 244, 245.
Rebegea, Ana Barbara, 279, 280.
Reid, Thomas Mayne, 214.
Renard, Maurice, 8, 108, 164, 264, 266.
Renouvier, Charles, 76, 77.
Repp, Ed. Earl, 215.
Restif de la Bretonne, Nicolas, 20, 108.
Richard-Bessièr, F., 104.
Rîureanu, Ovidiu, 263, 280.
Robescu, C. F., 209.
Robescu-Pollux, Alex., 218.
Robida, Albert, 44, 113, 178, 201, 216.
Robu, Cornel, 280.
Rochette, Marguerite, 67, 284.
Rogoz Adrian, 6, 130, 133, 149, 218, 257, 259, 260, 261, 263,

265, 268, 269, 280.
Rogoz, Georgina Viorica, 107, 263.
Rolland, Romain, 156.
Roman, David, 213, 216.
Roman, Ion, 260, 280.
Rose, Louis, 284.
Rose, Stephen, 284.
Rosny Aîné, J.-H., 7, 19, 24, 96, 104, 127, 173, 215, 264, 266.
Rosohovatski, Igor, 174, 263.
Rotaru, Gheorghe, 280.
Rottensteiner, Franz, 55, 147, 264.
Roux, Cl., 101.
Rucăreanu, N., 184.
Rudbeck, Olaf, 101.
Rumano, Mihai Tican, 214.

S

Sadoul, Jacques, 16, 284.
Sadoveanu, Ion Marin, 263.
Sadoveanu, Mihail, 231, 262.
Salgari, Emilio, 23.
Sand, George, 104.
Saparin, V. S., 263.
Sălăjan, Vasile, 281.
Sărmanul Klopştok (P. Mihăescu), 241.
Săsărman, Gh., 162, 263, 269, 270.
Scheck, Frank Rainer, 30.
Scheidt, Jürgen vom, 166.
Scheuchzer, J. J., 101.
Schiaparelli, G. V., 126, 221.
Schileru, Eugen, 281.
Schliemann, Heinrich, 101.
Schopenhauer, Arthur, 110.
Schwarzfeld, M., 208.
Schwonke, Martin, 22, 46, 67, 284.
Schyrl, Anton Maria, 126.
Scorobete, Miron, 263.
Scott, Walter, 61, 204.
Seaborn, Adam, 104.
Serviss, Garrett P., 95, 215.
Sevianu, Igor, 277.
Shakespeare, William, 49, 57, 70, 72, 137, 141.
Shaw, G. B., 69.
Shelley, Mary Wollstonecraft, 19, 23, 28, 53, 96, 113, 161.
Shelley, Percy Bysshe, 19.
Shuster, Joe, 144.
Sidney, Al., 240.
Siegel, Jerry, 144.
Silverberg, Robert, 146, 174.
Simak, Clifford D., 38, 51, 78, 83, 92, 93, 113, 116, 162, 164, 259, 264, 273.
Simionescu, Christea A., 226.
Simionescu, I., 211, 216, 233.
Simionescu, Mircea Horia, 281.
Sion, George, 194.
Sladek, John T., 56, 57, 146.
Smilga, V., 266.
Smith, E. E., 58, 61, 63, 145, 173.
Solmi, Sergio, 284.
Solo, 206.
Solomon, Max, 281.
Sotiriu, Mih. C., 216.
Souvestre, Emil, 68.
Spengler, Oswald, 27, 100.
Speranţă, Alexandru, 24, 124, 125, 217, 258.

Spinrad, Norman, 146.
Spirescu, Cleant, 239, 241, 242, 243.
Spitz, Jacques, 108, 164, 166.
Spriel, Stephen, 26.
Stahl, H., 11, 12, 124, 125, 127, 176, 193, 208, 217, 218, 219, 230, 231, 232, 233, 254, 257.
Stapledon, Olaf, 58, 94, 150, 166.
Starzl, R. F., 108.
Steinhardt, N., 281.
Sternberg, Jacques, 284.
Stevenson, Robert Louis, 23, 160, 264.
Stover, Leon E., 285.
Streinu, Vladimir, 277.
Strugaţki, A., 263.
Strugaţki, B., 263.
Stugren, Bogdan, 281.
Sturgeon, Theodor, 58, 108, 166, 259.
Suţu, Rudolf, 183.
Suvin, Darko, 9, 23, 26, 27, 30, 42, 66, 84, 175, 285.
Swift, Jonathan, 22, 69, 126, 194, 250.
Swoboda, Helmut, 87.
Symmes, John Cleves, 104, 105.
Symons, Julian, 57.

Ş

Şincai, Gh., 193.
Şklovski, I. S., 130.
Ştefan, I. M., 218, 233, 256, 260, 263, 281.
Ştefănescu, Gh., 209.
Şurianu, Ovidiu, 130, 263, 281.

T

Tabarcea, Cezar, 6.
Tănăsescu, Aurel, 281.
Teclu, N., 211.
Tenn, William (Philip Klass), 94.
Teopomp, 15.
Thevenin, Renée, 240.
Thiry, Marcel, 112.
Tieck, Ludwig, 153.
Tincu-Velea, Nicolae, 187, 188.
Tiphaigne de la Roche, Charles François, 104.
Todorov, Tzvetan, 52.
Toepffer, Rodolphe, 104.
Tolstoi, A. N., 102, 128, 129, 130, 135, 142, 172, 260.
Toma de Aquino, 152.
Tomaşevski, Boris, 136.
Topliceanu, Al., 213.
Tóvölgzi Titusz, 23.
Trenev, Vitalii, 262.
Tuck, Donald H., 282.
Tucker, George, 50.
Tudoran, M. R., 211.
Turris, Gianfranco de, 10, 23, 264, 266.
Twain, Mark, 18.
Tyssot de Patot, Simon, 104.

Ţ

Ţiolkovski, K. E., 23, 125, 263.
Ţiţeica, G., 210, 211, 218, 219.

U

Uminski, Wladislaw, 23.
Urban, Adolf, 266, 285.

Urmuz, 250.
Ursu, Gh., 13.
Ursu, N. A., 184.

V

van Herp, Jacques, 8, 15, 18, 19, 30, 48, 61, 100, 114, 134, 135, 137, 166, 285.
van Vogt, A. E., 37, 58, 135, 165, 166, 167, 174, 177, 178, 259.
Vasiliad, Ioan, 217.
Vasiliev, Iordan, 266.
Veress Zotlán, 281.
Vergilius, Polydorus, 44.
Verne, Jules, 8, 11, 16, 17, 19, 20, 24, 26, 29, 36, 37, 38, 42, 46, 47, 48, 49, 54, 58, 61, 76, 78, 84, 88, 89, 95, 102, 104, 105, 107, 123, 125, 135, 137, 138, 140, 141, 158, 178, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 215, 216, 217, 224, 228, 229, 231, 232, 233, 236, 240, 246, 259, 260, 263, 264, 265, 266, 267, 273, 279.
Versins, Pierre, 10, 15, 49, 266, 282.
Vian, Boris, 26.
Vianu, Tudor, 218, 228, 229.
Villiers de l'Isle-Adam, August, conte de, 154, 155, 161, 216, 249, 253.
Vinea, Ion, 263.
Virgil (Publius Vergilius Maro), 204.
Vissarion, I. C., 234, 235, 236, 238, 239, 257, 258.
Vîntu, Victor, 281.
Vlăsceanu, V. Ionescu, 218.
Voltaire, François-Marie Arouet, 95, 126, 172.
Völker, Klaus, 152.
Vries, Hugo de, 164.
Vulcan, Iosif, 195.

W

Watson, Burton, 108.
Watson, William, 7.
Weinbaum, Stanley G., 113, 173.
Weisel, L., 152.
Wells, H. G., 8, 11, 12, 16, 17, 19, 24, 26, 27, 29, 34, 35, 38, 49, 50, 58, 59, 61, 68, 71, 83, 85, 89, 90, 91, 96, 97, 98, 102, 110, 113, 114, 124, 125, 127, 135, 142, 145, 150, 151, 164, 173, 175, 178, 200, 201, 207, 215, 216, 217, 231, 232, 240, 247, 256, 259, 260, 270, 284.
Wieger, Lëon, 108.
Wilkins, John, 87.
Williamson, Jack, 61, 156.
Wisniowski, Sygurd, 23.
Wollheim, Donald A., 51, 66, 93, 97, 147, 285.
Wolyeff, W., 216.
Wyndham, John, 83, 92, 104, 106, 128, 164, 172.

X

Xeni, C., 192.
Xenopol, A. D., 211.

Z

Zacordonet, A., 281.
Zamfir, Mihai, 187.
Zamiatin, Evgheni, 30, 68, 70, 71, 72, 145.
Zărnescu, Narcis, 281.
Zelazny, Roger, 51, 58, 74, 98, 113, 146, 148.
Zweig, Stefan, 268.

Cuprins

Cuvînt înainte 5

I. S.F. CA DENUMIRE . 7

II. S.F. CA ISTORIE . . 14

III. S.F. CA DEFINIŢIE . . 25

IV. SILOGISMUL S.F. . . . 33

V. SISTEMUL DE RELAŢII 40
1. Relaţia ştiinţă — S.F. . . . 40
2. Relaţia fantastic — S.F. . . 50
3. Relaţia basm — S.F. . . . 54

VI. SPECIILE 61
1. Opera spaţială 61
2. Contra-utopia 66
3. Fantezia eroică 72
4. Ucronia, ficţiunea politică . . . 76
5. Romanul poliţist 77

VII. TEMELE 83
1. Călătoria interplanetară 85
2. Războiul lumilor, invazia 89
3. Sfîrşitul lumii, catastrofa, romanul post-atomic . . 95
4. Atlantida, lumile ascunse 100
5. Universul paralel, „micro-megas" 107
6. Călătoria în timp, chirurgia temporală 113

VIII. „PLANETELE" CLASICE . . . 121
1. Luna 122
2. Marte 125
3. Venus 130

IX. PERSONAJELE TEMATICE 134
1. Savantul 137
2. Geniul rău 141
3. Polemica personajului : super-eroul/sub-eroul . . 144
4. Homo futurus 149
5. Roboţi 151
6. Androizi 161
7. Mutanţi 164
8. Extratereştri 167

X. OBIECTELE S. F. . 176

XI. S. F. ÎN ROMÂNIA 181
1. Începuturile 181
2. Primele traduceri 193
3. Teoreticienii 201
4. Revistele de popularizare . . 208
5. Pionierii 217
6. Basmul S.F. 234
7. Deceniul patru 239
8. După 1950 256

XII. CONDIŢIA LITERATURII S.F. . 272

XIII. BIBLIOGRAFIE SPECIALĂ . 276

XIV. BIBLIOGRAFIE GENERALĂ . 282

XV. INDICE DE AUTORI . 287

Lector: SANDA ANGHELESCU
Tehnoredactor: NICOLAE ȘERBĂNESCU

Bun de tipar: 5.III.1980. Coli tipar: 19.

Tiparul executat sub comanda
nr. 723 la
Întreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918",
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
București,
Republica Socialistă România

„Reprezentînd mai întîi o minoritate contestată, cu o psihologie de sectă discriminată și de ghetou, silită să se afirme împotriva criticii, ca orice inovație sau mișcare literară nouă, literatura S.F. și-a descoperit în ultimii ani personalitatea istorică și a început să atragă atenția specialiștilor, transformîndu-se în obiect de studiu. Se poate spune, de aceea, că indiferent de numărul autorilor, al revistelor de specialitate și al editurilor, indiferent de eforturile pe care le face prin ea însăși, pentru a deveni o literatură matură, orice S.F. trebuie să îndeplinească două condițiuni:

1. Să devină conștient de propria lui tradiție.
2. Să pătrundă în conștiința criticii și a istoriei generale a unei literaturi."

FLORIN MANOLESCU